Château de VERSAILLES Spectacles

CHÂTEAU DE VERSAILLES

HANDEL
MESSIAH

Marie Lys · Margherita Maria Sala · Pablo Bemsch · Alex Rosen
Cor de Cambra del Palau de la Música Catalana
Orchestre de l'Opéra Royal
FRANCO FAGIOLI

MENU

Tracklist

Distribution

L'Œuvre

Biographies

Textes chantés

La Chapelle Royale
de Versailles

La Collection

Crédits
& remerciements

Georg Friedrich Haendel (1685-1759)
MESSIAH · HWV 56 — 132'33

VOLUME 1 — 74'06

PART I

1	Symphony	3'01
2	Accompagnato « Confort ye my people » · *Pablo Bemsch*	2'41
3	Air « Every valley shall be exalted » · *Pablo Bemsch*	3'13
4	Chorus « And the glory of the Lord shall be revealed »	2'40
5	Accompagnato « Thus saith the Lord of hosts » · *Alex Rosen*	1'24
6	Air « But who may abide the day of His coming » · *Margherita Maria Sala*	4'07
7	Chorus « And he shall purify the sons of Levi »	2'25
8	Recitative « Behold, a virgin shall conceive » · *Margherita Maria Sala*	0'19
9	Air « O thou that tellest good tidings to Zion » · *Margherita Maria Sala*	5'01
10	Accompagnato « For behold, darkness shall cover the earth »	1'58
11	Air « The people that walked in darkness » · *Alex Rosen*	3'18
12	Chorus « For unto us a Child is born »	4'07
13	Pifa	2'34
14	Recitative « There were shepherds abiding in the field » · *Margherita Maria Sala*	1'20
15	Chorus « Glory to God in the highest »	1'54
16	Air « Rejoice greatly, O daughter of Zion » · *Marie Lys*	4'18
17	Recitative « Then shall the eyes of the blind be opened » · *Marie Lys*	0'22
18	Duet « He shall feed His flock like a shepherd » · *Marie Lys, Margherita Maria Sala*	4'46
19	Chorus « His yoke is easy, His burthen is light »	2'15

PART II

20	Chorus « Behold the lamb of God »	2'16
21	Air « He was despised and rejected of men » · *Margherita Maria Sala*	9'12
22	Chorus « Surely He hath borne our griefs »	1'42
23	Chorus « And with His stripes we are healed »	1'53

24	Chorus « All we like sheep have gone astray »	3'56
25	Accompagnato « All they that see Him » · *Pablo Bemsch*	0'40
26	Chorus « He trusted in God that He would deliver Him »	2'36

VOLUME 2

58'26

1	Accompagnato « Thy rebuke hath broken His heart » · *Pablo Bemsch*	2'54
2	Accompagnato « He was cut off out of the land of the living » · *Marie Lys*	0'16
3	Air « But Thou didst not leave His soul in hell » · *Marie Lys*	2'07
4	Chorus « Lift up your heads »	3'05
5	Recitative « Unto which of the angels » · *Pablo Bemsch*	0'15
6	Chorus « Let all the angels of God worship Him »	1'28
7	Air « Thou art gone up on high » · *Marie Lys*	3'08
8	Chorus « The Lord gave the word »	1'08
9	Air « How beautiful are the feet » · *Marie Lys*	1'59
10	Chorus « The sound is gone out into all lands »	1'31
11	Air « Why do the nations so furiously rage together » · *Alex Rosen*	1'27
12	Chorus « Let us break their bonds asunder »	1'54
13	Recitative & air « He that dwelleth in heaven » · *Pablo Bemsch*	2'06
14	Chorus « Hallelujah : for the Lord God Omnipotent reigneth »	3'41

PART III

15	Air « I know that my Redeemer liveth » · *Marie Lys*	5'05
16	Chorus « Since by man came death »	1'56
17	Accompagnato « Behold, I tell you a mystery » · *Alex Rosen*	0'31
18	Air « The trumpet shall sound » · *Alex Rosen*	8'27
19	Recitative « Then shall be brought to pass » · *Margherita Maria Sala*	0'12
20	Duet « O death, where is thy sting? » · *Margherita Maria Sala, Pablo Bemsch*	0'59
21	Chorus « But thanks be to God »	2'02
22	Air « If God be for us » · *Marie Lys*	4'45
23	Chorus « Worthy is the Lamb »	7'19

Marie Lys, soprano
Margherita Maria Sala, contralto
Pablo Bemsch, ténor
Alex Rosen, basse

Orchestre de l'Opéra Royal
Franco Fagioli, direction

Violons I
Leonor de Lera, solo
Raphaël Aubry
Natalia Moszumanska
Monika Boroni
Jennifer Schiller

Violons II
Lucien Pagnon
Ludmila Piestrak
Sophie Dutoit
Arnaud Bassand
Cécile Caup

Altos
Alexandra Brown
Emma Girbal
Wojtek Witek

Violoncelles
Thibaut Reznicek
Josquin Buvat
Arthur Cambreling

Contrebasse
Lukasz Madej

Hautbois
Diego Nadra
Michaela Hrabankova

Basson
Alejandro Perez Marin

Trompettes
Serge Tizac
Jean Bollinger

Timbales
Dominique Lacomblez

Orgue et clavecin
Chloé de Guillebon

Cor de Cambra del Palau de la Música Catalana
Xavier Puig, direction

Sopranos
Belen Barnaus
Araceli Esquerra
Míriam Garriga
Irene Mas
Anna Niebla
Brenda Sara

Altos
Marta Cordomí
Miguel Gómez
Toni Gubau
Maria Jurado
Blanca Martí
Magda Pujol
Claire Roberts

Ténors
Aniol Botines
Josep Camós
Joan Mas
Carles Prat
Marc Rendon
Matthew Thomson

Basses
Pablo Acosta
Albert Cabero
Antonio Fajardo
Esteve Gascon
David Pastor
Néstor Pindado
German de la Riva

La résurrection du Christ, Nicolas Bertin, ca 1730

Georg Friedrich Haendel : *Le Messie*

Par Éric Lebrun

Le Messie de Georg Friedrich Haendel connaît depuis près de trois siècles une notoriété hors du commun, destin inattendu d'un chef-d'œuvre qui a vu le jour de manière impromptue !

Pour mieux situer les évènements, rappelons les grandes étapes précédentes de la vie de ce musicien cosmopolite. Né un peu avant Johann Sebastian Bach, le 25 février 1685, à Halle, Haendel semblait destiné à une carrière d'organiste, de musicien d'église. Cependant, découvrant au sortir de l'adolescence l'Opéra du Marché aux Oies de Hambourg et la personnalité fascinante de Reinhard Keiser, le plus important compositeur d'ouvrages lyriques de toute l'Europe du nord, il se lança à sa suite dans la composition d'*Almira* et de *Nero*, avec le soutien de son ami Johann Mattheson. Puis, dès 1706, il partit pour l'Italie et obtint un formidable succès dans le genre de l'*Opera seria* (notamment avec *Agrippina* à Venise en 1710). Parallèlement, il s'illustrait dans d'autres genres, particulièrement celui des oratorios et de la musique sacrée. Ses œuvres commençaient déjà à être connues et jouées outre-manche. D'ailleurs, il devint en 1710 Kapellmeister de l'électeur de Hanovre, futur roi George I^er^ d'Angleterre. Haendel partit dès 1711 à Londres, et après avoir travaillé pendant deux ans pour la Chapelle du duc de Chandos, il dirigea à compter de 1719 l'Académie Royale de Musique ; il mettra deux autres Académies en place par la suite. En fait, l'Angleterre ne connaissait pas de compositeur de grande envergure depuis la mort d'Henry Purcell en 1695. Haendel se fit rapidement connaître et apprécier par ses opéras dans le style italien. Mais les difficultés survinrent ; toujours merveilleusement adaptatif, il se lança alors dans l'écriture d'une série d'oratorios, genre qu'il avait déjà illustré dans le passé avec *Esther, Deborah* puis *Athalia*.

Dès 1738, aidé par Charles Jennens (1700-1773), amateur d'art et mécène de grande culture qui lui écrira cinq excellents livrets, il composa et donna au public londonien successivement les oratorios *Saül* (1738), *Israel in Egypt* (1738) et l'ode pastorale *L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato* (1740). Son écriture brillante fit mouche : il s'agissait en fait d'une synthèse des différentes influences européennes, parfaitement adaptée au goût anglais de l'époque. Haendel avait un sens aigu du drame, ses oratorios se souvenant de ses somptueux opéras. De plus, il aimait intercaler entre les différentes parties de ces grandes partitions des concertos, notamment pour orgue, où il montrait toute sa virtuosité aux claviers. Mais tout cela ne se passa pas sans difficultés, et il dut faire face à des critiques, voire quelquefois à une certaine hostilité.

En 1741, n'ayant jamais souhaité renoncer à sa carrière lyrique, il donna les opéras *Imeneo* et *Deidamia* qui ne connurent, hélas, aucun succès ; il fut desservi probablement par des solistes peu performants. La rumeur courut que le compositeur allait bientôt quitter Londres : « Je suis allé au théâtre de Lincoln's Inn entendre la musique de Haendel pour la dernière fois, car il a l'intention de se rendre à Spa en Belgique » écrivit le comte d'Egmont le 8 avril. Au mois de juillet, sans doute assez las, Haendel composait des duos amoureux légers sur des textes italiens, cependant que Charles Jennens ne désespérait pas de le faire revenir vers le genre de l'oratorio anglais et écrivit pour lui un livret original et ambitieux : rien de moins que l'évocation du Christ, le Messie, à travers les prophéties de l'Ancien Testament, les Psaumes et les Épîtres de Paul. Le génie du librettiste fut de trouver une voie nouvelle, de se distinguer notamment des Passions allemandes en suggérant le destin de Jésus, qui n'était en l'occurrence plus acteur de sa propre tragédie, mais objet de contemplation et de méditation. L'œuvre suit un parcours depuis les annonces d'Isaïe jusqu'à l'accomplissement de la Rédemption, sans rien ajouter à l'Écriture. Et Jennens d'espérer : « Haendel dit qu'il ne fera rien l'hiver prochain, mais j'espère pouvoir le persuader de mettre en musique une autre compilation d'écrits que j'ai faite pour lui,

et de faire jouer l'œuvre pour son propre bénéfice durant la semaine de la Passion. J'espère qu'il y mettra tout son génie et toute son habilité afin que la composition puisse surpasser toutes ses compositions précédentes, comme le sujet surpasse tous les autres sujets » écrivit-il dans une lettre à Edward Hodsworth le 10 juillet 1741. La semaine de la Passion correspondait aux jours qui précédaient le dimanche des Rameaux (à ne pas confondre avec la Semaine Sainte).

Survint alors un évènement imprévu. Le Lord-Lieutenant d'Irlande William Cavendish (1698-1755) invita Haendel à participer à la prochaine saison d'oratorios, au nom d'institutions charitables de Dublin. Le compositeur, enthousiaste, imagina deux choses : donner d'abord au public un choix d'œuvres profanes, et quelques semaines après proposer la première du *Messie* pour la partie sacrée, partition qu'il se mit en tête de composer immédiatement ! Certes, on l'avait vu réaliser avec une rapidité confondante des ouvrages de grande envergure, mais ici il montra une célérité d'autant plus impressionnante qu'il ne reprit que peu d'éléments musicaux antérieurs, contrairement à son habitude, à part quelques récents duos italiens, transcrits sous forme de chœurs à quatre voix. La première partie fut couchée sur le papier du 22 au 28 août ; il aurait fallu au moins autant de temps à un copiste ordinaire pour mettre au net cette musique. La deuxième partie fut achevée le 6 septembre et enfin, le tout fut bouclé le 12 septembre. Il ne manquait que deux jours pour peaufiner le tout, ajouter des voix intérieures : *Le Messie* fut composé en seulement vingt-quatre jours !

Le 18 novembre 1741, Haendel arrivait à Dublin, deuxième ville des Iles Britanniques, alors en plein essor artistique, accompagné de son copiste John Christopher Smith ; il avait omis de prévenir le librettiste, Jennens, « mortifié » selon ses propres termes, qui aurait évidemment préféré entendre l'œuvre à Londres ! Suivait de près une excellente cantatrice venue spécialement, la Signora Avolio, qui, avec la soprano Susanna Maria Cibber devait contribuer au grand succès de ce festival. Le compositeur

participa peu après à une exécution de son *Te Deum d'Utrecht* et de son *Jubilate* dans la cathédrale Saint-Patrick, dont le doyen n'était autre que le célèbre écrivain Jonathan Swift. Les festivités commencèrent le 23 décembre avec l'interprétation dans la nouvelle salle de musique de Fishamble Street de *L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato*, agrémenté de trois concertos, dont un pour orgue. Ce fut un succès considérable, suivi d'autres représentations, comme prévu, tout aussi réussies.

Enfin, le *Dublin Journal* annonça le 27 mars 1742 :

> « Pour le secours aux détenus de plusieurs prisons et pour le soutien du Mercer's Hospital de Stephen's Street ainsi que de l'Infirmerie de charité de l'Inns Quay, le lundi 12 avril, sera donné dans la salle de musique de Fishamble Street, le nouveau grand oratorio de Mr Handel intitulé Le Messie, avec la participation des messieurs des chœurs des deux cathédrales — en même temps que plusieurs concertos pour orgue, par Mr Handel. »

Le concert fut reporté au 13 avril, le lendemain, « conformément au souhait de plusieurs personnes distinguées ». Il fut demandé par ailleurs, vu le succès de l'entreprise, que les dames viennent sans paniers pour augmenter le nombre de places. La répétition générale fut unanimement louée, le *Dublin Journal* relatant qu'il s'agissait « de la plus belle composition de musique qui ait jamais été entendue. » Après la première, le même journal confirmait que « les mots manquent pour exprimer le plaisir exquis qu'il donna au public nombreux et admiratif. Le sublime, le grandiose et le tendre, adaptés aux mots les plus nobles, majestueux, contribuaient à transporter, à charmer le cœur et l'oreille ravis. (…) Il y avait près de sept-cents personnes dans la salle et la somme rassemblée pour cette noble et pieuse cause se montait à peu près à quatre-cents livres. »

Lors de cette première, Haendel se contenta d'un orchestre assez modeste : cordes et continuo, ponctuellement des timbales, réservant la trompette solo pour des moments très particuliers liés à la Résurrection (on pouvait entendre cependant des trompettes lointaines

dans « Glory to God » au moment de la Nativité). Pour les représentations londoniennes (hélas peu appréciées avant 1750), l'effectif allait s'étoffer. De même, il remania immédiatement la partition pour lui donner plus d'efficacité dramatique, suite à la répétition publique. Sur le plan de la virtuosité vocale, il adapta ses ambitions aux possibilités trouvées localement, et passa de quatre arias da capo à deux. Mais le projet final suivit respectueusement le livret proposé par Jennens, d'une architecture parfaite, précédé de ces quelques mots :

> Majora Canamus.
>
> (Virgile, *Eclogue IV*)

Et sans contredit, grand est le mystère de la piété :

> Dieu a été manifesté dans la chair, justifié par l'esprit vu des anges, prêché parmi les païens, cru dans le monde et reçu dans la gloire.
>
> En qui sont cachés tous les trésors de la sagesse et de la connaissance.
>
> (1 Thimotée III, 16 ; Colossiens II, 3)

L'œuvre commence, comme il se doit, par une ouverture, appelée ici *Sinfony*. Une courte et dramatique partie, avec rythme pointé, typique du style français, est suivie d'une fugue animée, qui se conclut par une très brève évocation de la partie initiale.

Suit l'évocation de la venue du Messie, avec quatre triades comprenant récitatif, air et chœur à quatre voix. Aucun de ces airs (confiés à des solistes différents) n'utilise la forme aria da capo, pourtant assez typique de la manière de Haendel. Le premier récitatif, pour la voix de ténor, est en fait une sorte d'arioso, « Comfort ye », (*Isaïe*) ; il est suivi de l'air « Ev'ry valley », dans le même ton de *mi* majeur, puis du fameux chœur « And the glory of the Lord » en *la* majeur. Ce dernier est d'une remarquable efficacité, tant il est vrai que l'une des marques de fabrique du compositeur est cette capacité à faire sonner un chœur polyphonique sans artifice, avec une disposition idoine des tessitures vocales et un recours fréquent à l'homorythmie. Le deuxième ensemble est en *ré* mineur, puis en sol mineur pour le chœur « And he shall purify », inspiré du prophète Malachie. Pour ce morceau,

Haendel semble avoir emprunté librement à son duo profane « Quel fior che all' alba ride », écrit quelques jours plus tôt, ce qui lui donne une manière de virtuosité vocale qui tranche avec le chœur « And the glory of the Lord ». Retour à Isaïe, avec cette fois le ton de ré majeur pour les trois pièces suivantes. L'air et le chœur « O thou that tellest good tidings to Zion » et le chœur homonyme sont écrits dans une mesure ternaire qui leur confère tendresse et douceur. Puis le ton de si mineur est requis, ainsi que la voix de basse, pour l'évocation des ténèbres bientôt dissipées par la lumière (Isaïe), avec force chromatismes expressifs. Suit un chœur lumineux dans le ton relatif de sol majeur : « For unto us a child is born » adaptation exacte d'un autre duo italien de l'été 1741, « No, di voi non vo fidarmi ». Intervient enfin l'Évangile, ici Luc, avec l'adoration des bergers. C'est le moment d'une radieuse pastorale en *ut* majeur, la *Pifa*. Nous trouvons ensuite un récitatif de soprano et un chœur en *ré* majeur assez vertical, « Glory to God », où interviennent deux trompettes en dehors de la scène. Haendel joue sur l'opposition de la gloire du ciel (confiée aux voix aigues) et la paix sur la terre (réservée aux voix graves), le chœur se terminant par un postlude instrumental d'une grande douceur. C'est alors que nous rencontrons l'un des passages les plus justement célèbres de la partition, l'air pour soprano « Rejoice greatly, o daughter of Zion », allusion directe à la mission du Christ (Réjouis-toi CAR LE SAUVEUR est en toi). Morceau brillant, ayant recours à tous les procédés italiens les plus séduisants. Enfin, un récitatif confié à l'alto solo annonce la guérison des malades, puis, dans la version la plus récente, deux voix de femmes en alternance célèbrent à la manière d'une nouvelle pastorale la mission du Bon Pasteur. Et le chœur conclut par « His yoke is easy », d'une virtuosité resplendissante, faisant penser encore une fois encore à ses duos italiens de l'été 1741.

Contraste total avec le début de la deuxième partie, qui va de la Passion à la Résurrection et se nourrit de chœurs plus dramatiques. Il n'est plus question ici d'un fardeau léger, mais de la vision de l'Agneau de Dieu souffrant, paraphrasant

l'Évangile de Jean, I, 29. On est saisi par la vision, avec ce chœur pointé « Behold the Lamb of God », du célèbre tableau de la crucifixion de Matthias Grünewald : saint Jean-Baptiste, un agneau à ses pieds, montrant du doigt le Christ en croix, homme de douleurs. L'air d'alto « He was despised » est le premier aria da capo de cette partition, et l'on retrouve dans sa partie centrale le rythme pointé qui caractérisait le chœur précédent. Suivent trois chœurs tous inspirés d'Isaïe, redoutablement efficaces, « Surely he hath borne our griefs », dans le ton sombre et torturé de *fa* mineur, avec l'omniprésence du rythme pointé dans ses deux parties extrêmes ; puis la fugue « And with his stripes we are healed », préfiguration exacte du *Kyrie eleison* du *Requiem* de Mozart. Enfin, dans un *fa* majeur triomphant surgit « All we like sheep have gone astray », assez homophonique et se concluant par de dramatiques et inattendus chromatismes. Le Psaume 22 est ensuite illustré dans un récitatif encore marqué par les rythmes pointés aux cordes, qui précède la magnifique fugue « He trusted in God », que, paraît-il, Haendel aimait jouer dans une réduction pour l'orgue seul. Ce chœur et « Let us break » sont les seuls qui évoquent la foule, si présente dans les *Passions* de Bach. Après ce ton de *do* mineur, nous voyageons avec un récitatif de ténor vers le ton de *mi* mineur, puis de *la* majeur dans une succession de numéros assez brève. L'action se fait plus serrée à travers l'évocation de psaumes. C'est d'ailleurs le Psaume 24 qui inspire le chœur suivant, « Lift up your heads, O ye gates », qui offre la particularité d'une écriture brillante à trois voix de femmes. La Résurrection est célébrée, le temps de Pâques est mis en œuvre avec un court récitatif de ténor et le joyeux chœur céleste en *ré* majeur « Let all the angels of God worship him », d'une prodigieuse énergie. Puis l'Ascension et la Pentecôte sont successivement illustrées par l'air « Thou art gone up on high », dans le style italien et dont la métrique à trois temps lui donne un caractère irrésistiblement dansant, ainsi que par le bref chœur « The Lord gave the word ». Un petit air, « How beautiful are the feet » s'enchaîne de manière théâtrale avec la pièce chorale « Their sound is gone out » (une version

alternative propose un arioso de ténor sur le même texte). Le triomphe du Christ vivant est encore proclamé avec plusieurs morceaux assez implacables, notamment l'air de ténor « Thou shalt break them » en *la* mineur, propulsé par une ritournelle de violon obstinée, à trois temps. Cette extraordinaire deuxième partie, caractérisée par de grands ensembles vocaux, se conclut par le justement célèbre « Hallelujah », à la fois remarquablement efficace et développé dans une écriture contrapuntique d'une parfaite maîtrise.

Et comme si toutes ces pages, autant de chefs-d'œuvre accumulés, ne suffisaient pas, *Le Messie* propose à présent une dernière partie plus méditative, plus courte, moins chorale, inspirée essentiellement par les *Épîtres* de Paul. Elle s'ouvre par le sublime air « I know that my redeemer liveth », en *mi* majeur, d'après le Livre de Job, suivi du chœur homophonique en *la* mineur « Since by man came death », qui joue sur l'opposition dramatique mort/résurrection. Puis un court récitatif nous amène à l'air « The trumpet shall sound », une des rares arias da capo de la partition, pour basse avec trompette obligée, qui saisit soudainement l'auditeur ! Poursuivant l'évocation de l'Épître aux Corinthiens, Haendel propose récitatif, duo et chœur « But thanks to God », en *mi b* et particulièrement développé. Puis intervient un nouvel air, « If God be for us », à trois temps comme « I know that my redeemer liveth and The trumpet shall sound », ce qui n'est certainement pas le fruit du hasard, d'une très remarquable expression, où la voix se mêle avec délicatesse aux mélopées du violon. La grande partition s'achève par un chœur développé en trois parties : « Worthy is the Lamb » avec trompettes et timbales, suivi de « Blessing and honour » puis d'un « Amen » d'une extraordinaire ingéniosité contrapuntique et d'une grande élégance, dont on trouve les prémices depuis assez longtemps dans la production de Haendel.

En 1742, au moment où le compositeur donnait à Dublin ce grand oratorio, Bach écrivait à Leipzig dans le plus grand secret *L'Art de la Fugue, les Variations Goldberg* (son op. 4) et le *Deuxième Livre du Clavier bien tempéré*. Extraordinaire

rapprochement temporel de la puissance créatrice de ces deux exacts contemporains.

Œuvre singulière, *Le Messie* suggère comme chez Bach des solutions nouvelles, inventives, des formes originales pour un livret qui ne correspond pas aux canons habituels du genre, les textes bibliques étant exclusivement illustrés, avec leurs particularités, comme la rareté d'oppositions faciles à mettre en musique. Ce qui frappe l'auditeur, c'est aussi l'invention perpétuelle de mélodies qui se gravent instantanément dans la mémoire. On ne retrouvera une telle abondance, une telle prodigalité par la suite que chez Mozart, lequel d'ailleurs s'inspirera largement dans les derniers mois de sa courte vie du style choral de son illustre aîné. C'est qu'en 1788, l'auteur du *Requiem* et le Baron van Swieten reprirent en main *Le Messie* pour le donner à Vienne dans une version en langue allemande, avec une nouvelle et belle partie confiée aux instruments à vents. Mais ce n'était qu'une des péripéties de la longue vie posthume d'une œuvre remarquable !

Jésus-Christ ressuscité apparaissant à sa mère, école de Jacques Stella, ca 1645

Georg Friedrich Haendel : *Messiah*

By Éric Lebrun

For almost three centuries, Georg Friedrich Handel's *Messiah* has enjoyed an extraordinary reputation, the unexpected fate of a masterpiece that was born out of the blue! To put events into perspective, let's look back at the major stages in the life of this cosmopolitan musician. Born just before Johann Sebastian Bach, on 25 February 1685 in Halle, Handel seemed destined for a career as an organist and church musician. However, after discovering the *Oper am Gänsemarkt* (Hamburg Goose Market Opera) as a teenager and the fascinating personality of Reinhard Keiser, the most important composer of opera in the whole of northern Europe, he set about composing *Almira Königin von Castilien* (HWV 1) and *Nero o Die durch Blut und Mord erlangte Liebe* [Love obtained with blood and murder] with the support of his friend Johann Mattheson. Then, in 1706, he set off for Italy and achieved tremendous success in the *opera seria* genre (notably with *Agrippina* in Venice in 1710). At the same time, he was making a name for himself in other genres, particularly oratorios and sacred music. His works were already beginning to be known and performed across the Channel. In 1710, he became Kapellmeister to the Elector of Hanover, the future King George I of England. Handel left for London in 1711, and after working for the Duke of Chandos's Chapel for two years, he became Director of the Royal Academy of Music in 1719. He went on to set up two other academies. In fact, England had not known a major composer since the death of Henry Purcell in 1695. Handel quickly became known and appreciated for his operas in the Italian style. But difficulties arose and, being especially adaptable, he began writing a series of oratorios, a genre in which he had already distinguished himself previously with *Esther, Deborah*

and *Athalia*. From 1738, with the help of Charles Jennens (1700-1773), a highly cultured art lover and patron of the arts who wrote five excellent librettos for him, he composed and performed for London audiences the oratorios *Saul* (1738), *Israel in Egypt* (1738) and the pastoral ode *L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato* (1740). His brilliant writing hit the mark: it was in fact a synthesis of different European influences, perfectly adapted to the English taste of the time. Handel had a keen sense of drama, and his oratorios are reminiscent of his sumptuous operas. What's more, he liked to intersperse the various parts of these great scores with concertos, particularly for the organ, in which he displayed all his virtuosity at the keyboard. But all this was not without its difficulties, and he had to face criticism and sometimes even hostility.

In 1741, having never wished to give up his operatic career, he gave the operas *Imeneo* HWV 41 and *Deidamia* HWV 42, which were, alas, unsuccessful; he was probably let down by under-performing soloists. Rumour had it that the composer would soon be leaving London: "I went to Lincoln's Inn to hear Handel's music for the last time, as he intends to go to Spa in Belgium" wrote the Count of Egmont on 8 April. In July, no doubt rather weary, Handel composed light love duets on Italian texts, while Charles Jennens did not despair of bringing him back to the English oratorio genre and wrote an original and ambitious libretto for him: nothing less than the evocation of Christ, the Messiah, through the prophecies of the Old Testament, the Psalms and the Paul's Epistles. The librettist's genius was to find a new path, to distinguish himself from the German Passions by suggesting the fate of Jesus, who in this case was no longer the actor in his own tragedy, but the object of contemplation and meditation. The work follows a path from Isaiah's announcements to the fulfilment of the Redemption, without adding anything to the Scriptures. And for Jennens to hope: "Handel says he will do nothing next winter, but I trust that I can persuade him to set to music another compilation of writings I have prepared for him, and to have the work performed

for his own benefit during passion week. I hope that he will put into it all his genius and skill so that the work may surpass all his previous compositions, as the subject surpasses all other subjects." He wrote in a letter to Edward Hodsworth on 10 July 1741. Passion week corresponded to the days preceding Palm Sunday (not to be confused with Holy Week).

An unforeseen event then occurred. The Lord-Lieutenant of Ireland, William Cavendish (1698-1755), invited Handel to take part in the forthcoming oratorio season on behalf of charitable institutions in Dublin. The enthusiastic composer imagined two things: firstly, he would give the public a selection of secular works, and then, a few weeks later, he would offer the premiere of *Messiah* for the sacred part, a score that he set about composing immediately! Of course, he had been known to produce large-scale works with astonishing speed, but here he showed a speed that was all the more impressive in that, contrary to his usual practice, he used very few previous musical elements, apart from a few recent Italian duets, transcribed in the form of four-part choruses. The first part was set down on paper between 22 and 28 August; it would have taken an ordinary copyist at least as long to clean up this music. The second part was completed on 6 September and finally, the whole thing was finished on 12 September. Only two days were needed to fine-tune the score and add the inner voices: *Messiah* was composed in just twenty-four days!

On 18 November 1741, Handel arrived in Dublin, the second-largest city in the British Isles, at a time when the arts were flourishing, accompanied by his copyist John Christopher Smith; he had neglected to inform the librettist, Jennens, who was "mortified" in his own words and would obviously have preferred to hear the work in London! Following close behind was an excellent singer, Signora Avolio, who, along with the soprano Susanna Maria Cibber, was to contribute to the great success of this festival. Shortly afterwards, the composer took part in a performance of his Utrecht *Te Deum* and *Jubilate* in St Patrick's Cathedral, whose Dean was none other than the famous writer

Jonathan Swift. The festivities began on 23 December with a performance in the new Fishamble Street Concert Hall of *L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato,* accompanied by three concertos, including one for organ. It was a huge success, followed by other performances that were, as expected, just as successful.

Finally, on 27 March 1742, the *Dublin Journal* announced:

> "For the relief of the inmates of several prisons, and for the support of Mercer's Hospital in Stephen's Street, as well as the Charity Infirmary in Inns Quay, on Monday, April 12, will be given in the Music Room, Fishamble Street, Mr Handel's new great oratorio entitled Messiah, with the participation of the gentlemen of the choirs of the two cathedrals - together with several organ concertos, by Mr Handel."

The concert was postponed to 13 April, the following day, "in accordance with the wishes of several distinguished persons". Given the success of the venture, it was also requested that the ladies come without panniers to increase the number of seats. The dress rehearsal was unanimously praised, with the *Dublin Journal* reporting that it was "the most beautiful composition of music ever heard". After the premiere, the same newspaper confirmed that "words fail to express the exquisite pleasure he gave to the large and admiring audience. The sublime, the grandiose and the tender, adapted to the most noble, majestic words, helped to transport and charm the delighted heart and ear. (...) There were nearly seven hundred people in the hall and the sum raised for this noble and pious cause amounted to more or less four hundred pounds". For this premiere, Handel made do with a fairly modest orchestra: strings and continuo, with occasional timpani, reserving the solo trumpet for very special moments linked to the Resurrection (although distant trumpets could be heard in "Glory to God" at the moment of the Nativity). For the London performances (which, alas, were little appreciated before 1750), the orchestra was to be expanded. He also immediately reworked the score to make it more effective dramatically, following the public rehearsal. In terms of vocal virtuosity, he adapted his ambitions to the

possibilities found locally, and reduced the number of da capo arias from four to two. But the final project followed the libretto proposed by Jennens, which was architecturally perfect and preceded by these few words:

> Majora Canamus.
>
> (Virgil, *Eclogue IV*)
>
> And without question, great is the mystery of piety:
>
> God has been shown in the flesh, justified by the spirit seen by angels, preached among the Gentiles, believed in the world and received in glory.
>
> In whom are hidden all the treasures of wisdom and knowledge.
>
> (1 Timothy III, 16; Colossians II, 3)

The work begins, appropriately enough, with an overture, here called Sinfony. A short, dramatic section with a dotted rhythm, typical of the French style, is followed by a lively fugue, which concludes with a very brief evocation of the opening section. This is followed by the evocation of the coming of the Messiah, with four triads comprising recitative, aria and four-part chorus. None of these arias (assigned to different soloists) use the aria *da capo* form, which is typical of Handel's style. The first recitative, for the tenor voice, is in fact a kind of arioso, "Comfort ye", (Isaiah); it is followed by the aria "Ev'ry valley", in the same key of E major, and then by the famous chorus "And the glory of the Lord" in A major. The latter is remarkably effective, since one of the composer's trademarks is his ability to make a polyphonic choir sound unadorned, with an appropriate arrangement of vocal tessitura and frequent use of homorhythm. The second set is in D minor, then in G minor for the chorus "And he shall purify", inspired by the prophet Malachi. For this piece, Handel seems to have borrowed freely from his secular duet "Quel fior che all' alba ride", written a few days earlier, giving it a kind of vocal virtuosity that contrasts with the chorus "And the glory of the Lord". Back to Isaiah, this time in the key of D major for the next three pieces. The aria and chorus "O thou that tellest good tidings to Zion" and the homonymous chorus are

written in a ternary measure that lends them tenderness and gentleness. Then the key of B minor is required, as well as the bass voice, for the evocation of the darkness soon to be dispelled by the light (Isaiah), with expressive chromaticisms. This is followed by a luminous chorus in the relative key of G major: “For unto us a child is born”, an exact adaptation of another Italian duet from the summer of 1741, “No, di voi non vo fidarmi”. Finally comes the Gospel, in this case Luke, with the adoration of the shepherds. This is the moment for a radiant pastorale in C major, the *Pifa*. This is followed by a soprano recitative and a fairly vertical chorus in D major, “Glory to God”, in which two trumpets are played off-stage. Handel plays on the contrast between the glory of heaven (entrusted to the high voices) and the peace on earth (reserved for the low voices), the chorus ending with a very gentle instrumental postlude. It is at this point that we encounter one of the most justly famous passages in the score, the aria for soprano “Rejoice greatly, O daughter of Zion”, a direct allusion to Christ's mission (“Rejoice, for the King COMETH UNTO THEE”). A brilliant piece, using all the most seductive Italian devices. Finally, a recitative by the solo viola announces the healing of the sick, then, in the most recent version, two alternating women's voices celebrate the mission of the Good Shepherd in the manner of a new pastoral. The chorus concludes with the resplendently virtuosic “His yoke is easy”, once again reminiscent of his Italian duets of the summer of 1741.

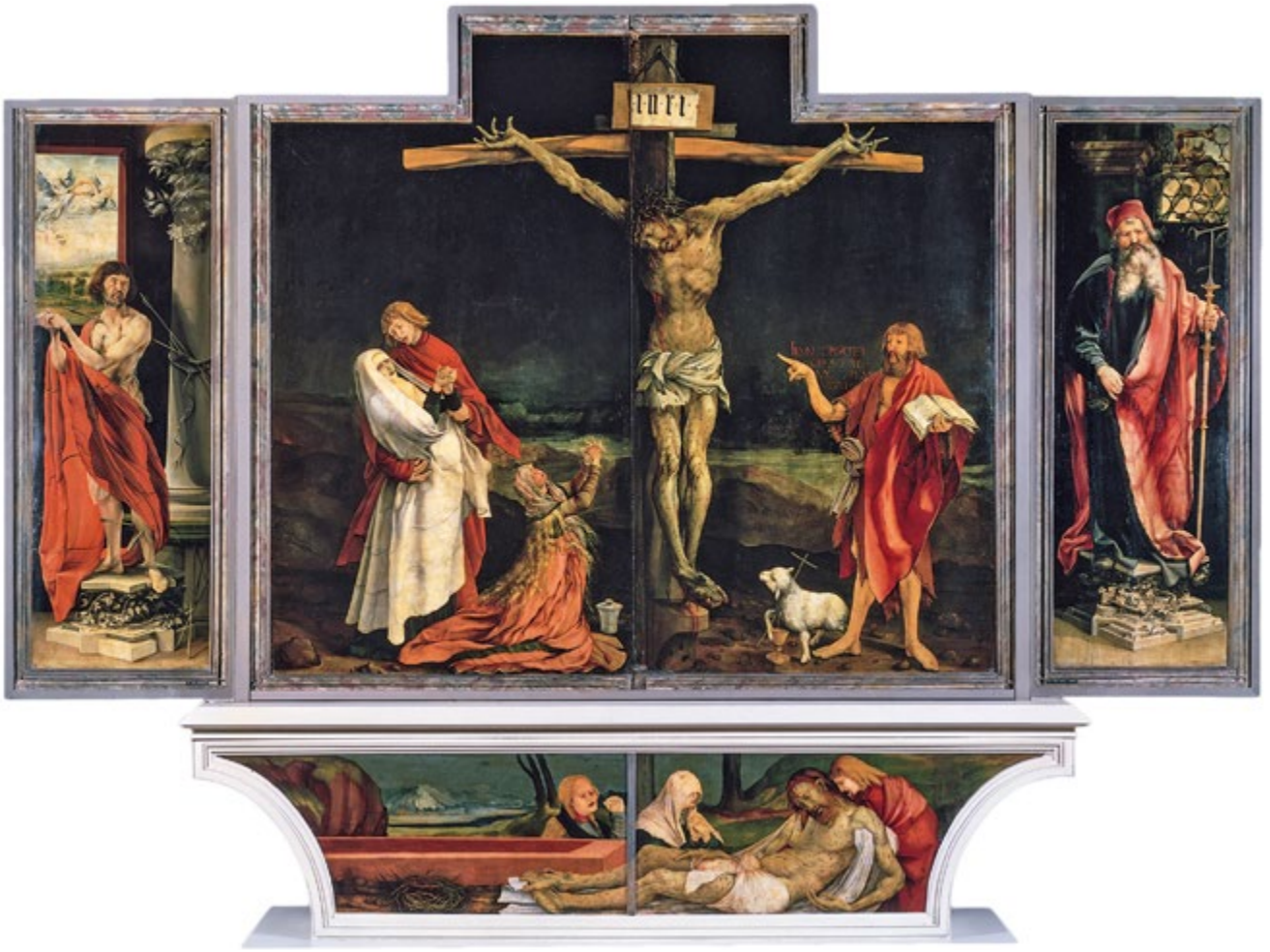
This is in stark contrast to the beginning of the second part, which moves from the passion to the resurrection and is fuelled by more dramatic choruses. There is no longer any question here of a light burden, but of the vision of the suffering Lamb of God, paraphrasing the Gospel of John, I, 29. We are seized by the vision, with this pointed chorus “Behold the Lamb of God”, of the famous crucifixion painting by Matthias Grünewald : Saint John the Baptist with a lamb at his feet, pointing to Christ on the cross, a man of sorrows. The alto aria “He was despised” is the first *da capo* aria in this score, and in its central part we find

the dotted rhythm that characterised the previous chorus. “Surely he hath borne our griefs”, in the dark, tortured tone of F minor, with the omnipresence of the dotted rhythm in its two extreme parts; then the fugue “And with his stripes we are healed”, an exact foreshadowing of the *Kyrie eleison* from Mozart's *Requiem*. Finally, in a triumphant F major, “All we like sheep have gone astray” emerges, quite homophonic and concluding with dramatic and unexpected chromaticisms. Psalm 22 is then illustrated in a recitative still marked by the dotted rhythms of the strings, which precedes the magnificent fugue “He trusted in God”, which Handel apparently liked to play in a reduction for solo organ. This chorus and “Let us break” are the only ones that evoke the crowd so present in Bach's passions. After this C minor key, we travel with a tenor recitative to the key of E minor, then A major in a succession of fairly brief numbers. The action becomes tighter through the evocation of psalms. It is Psalm 24 that inspires the next chorus, “Lift up your heads, O ye gates”, which features brilliant writing for three women's voices. The resurrection is celebrated, and the Easter season is brought to life with a short tenor recitative and the joyous celestial chorus in D major, “Let all the angels of God worship him”, with its prodigious energy. Then Ascension and Pentecost are successively illustrated by the aria “Thou art gone up on high”, in the Italian style and whose three-beat metre gives it an irresistibly danceable character, as well as by the brief chorus “The Lord gave the word”. A short aria, “How beautiful are the feet”, segues theatrically into the choral piece “Their sound is gone out”(an alternative version features a tenor *arioso* on the same text). The triumph of the living Christ is again proclaimed with several rather implacable pieces, notably the tenor aria “Thou shalt break them” in A minor, propelled by an obstinate violin ritornello in simple triple time. This extraordinary second part, characterised by large vocal ensembles, concludes with the justly famous “Hallelujah”, chorus both remarkably effective and developed in perfectly mastered contrapuntal writing.

And as if all these pages, so many accumulated masterpieces, were not enough, *Messiah* now offers a final part that is more meditative, shorter, less choral, inspired essentially by Paul's Epistles. It opens with the sublime aria "I know that my redeemer liveth", in E major, after the Book of Job, followed by the homophonic chorus in A minor "Since by man came death", which plays on the dramatic opposition between death and resurrection. Then a short recitative brings us to the aria "The trumpet shall sound", one of the rare *da capo* arias in the score, for bass with obligato trumpet, which suddenly grips the listener! Continuing his evocation of the Epistle to the Corinthians, Handel proposes a particularly developed recitative, duet and chorus of "But thanks to God," in E flat. Then comes a new aria, "If God be for us", in triple time like "I know that my redeemer liveth" and "The trumpet shall sound", which is certainly not by chance, of remarkable expressivity, where the voice blends delicately with the singing of the violin. The great score ends with a chorus in three parts: "Worthy is the Lamb" with trumpets and timpani, followed by "Blessing and honour" and then an "Amen" of extraordinary contrapuntal ingenuity and great elegance, the beginnings of which have been found for some time in Handel's output. In 1742, at the same time as the composer was giving this great oratorio in Dublin, Bach was writing *Die Kunst der Fuge* [The Art of Fugue], *Die Goldberg-Variationen* [the Goldberg Variations] (his op. 4) and the Second Book of *Das Wohltemperierte Clavier* [Well-Tempered Clavier] in Leipzig in the greatest secrecy. An extraordinary temporal convergence of the creative power of these two exact contemporaries.

A singular work, *Messiah*, as with Bach, suggests new, inventive solutions, original forms for a libretto that does not correspond to the usual canons of the genre, the biblical texts being exclusively illustrated, with their peculiarities, such as the rarity of oppositions that are easy to set to music. What also strikes the listener is the perpetual invention of melodies that are instantly engraved in the memory.

Such abundance and prodigality were to be found later only in Mozart, who in the last months of his short life drew much of his inspiration from the choral style of his illustrious elder. In 1788, the author of the *Requiem* and Baron van Swieten took *Messiah* back into their hands and performed it in Vienna in a German-language version, with a beautiful new part for wind instruments. But this was just one of the twists and turns in the long posthumous life of a remarkable work!



Partie du Retable d'Issenheim, Matthias Grünewald, ca 1515

Georg Friedrich Händel : *Der Messias*

Von Éric Lebrun

Georg Friedrich Händels *Messias* hat in den fast drei Jahrhunderten seit seiner Entstehung nichts von seiner Berühmtheit eingebüßt, eine unerwartete Tatsache für ein Meisterwerk, das „aus dem Stegreif" geschrieben wurde.

Um die Ereignisse besser einordnen zu können, geben wir Ihnen einen kurzen Überblick über die vorherigen bedeutenden Stationen im Leben dieses kosmopolitischen Musikers. Händel wurde kurz vor Johann Sebastian Bach am 25. Februar 1685 in Halle geboren und schien für eine Laufbahn als Organist und Kirchenmusiker bestimmt. Als Jugendlicher entdeckte er jedoch die Hamburger Oper am Gänsemarkt und die faszinierende Persönlichkeit von Reinhard Keiser, dem bedeutendsten Opernkomponisten ganz Nordeuropas, und begann mit Unterstützung seines Freundes Johann Mattheson, *Almira* und *Nero* zu komponieren. 1706 ging er nach Italien, wo er mit dem Genre der Opera seria (z. B. 1710 mit *Agrippina* in Venedig) ebenso wie in anderen Gattungen, insbesondere mit Oratorien und geistlicher Musik, große Erfolge feiern konnte. Damals begannen seine Werke bereits, auch jenseits des Ärmelkanals bekannt und aufgeführt zu werden. 1710 wurde er Kapellmeister des Kurfürsten von Hannover, des späteren Königs Georg I. von England. Händel fuhr bereits 1711 nach London, und nachdem er zwei Jahre lang für die Kapelle des Herzogs von Chandos gearbeitet hatte, leitete er ab 1719 die Royal Academy of Music und richtete später noch zwei weitere Akademien ein. Seit dem Tod Henry Purcells im Jahr 1695 gab es in England eigentlich keine hervorragenden Komponisten mehr. Händel wurde durch seine Opern im italienischen Stil schnell bekannt und beliebt, hatte aber dennoch mit so manchen Schwierigkeiten zu kämpfen. Da er jedoch stets sehr anpassungsfähig

war, begann er, eine Reihe von Oratorien zu schreiben, einem Genre, dem er sich bereits in der Vergangenheit mit *Esther*, *Deborah* und *Athalia* gewidmet hatte.

Ab 1738 komponierte er mit Unterstützung von Charles Jennens (1700-1773), einem hochgebildeten Kunstliebhaber und Mäzen, der ihm fünf ausgezeichnete Libretti schrieb, nacheinander die Oratorien *Saul* (1738), *Israel in Egypt* (1738) und die pastorale Ode *L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato* (1740), die er in London aufführte. Seine brillante Kompositionsweise traf genau den Zeitgeschmack des englischen Publikums, handelte es sich dabei doch um eine Synthese verschiedener europäischer Einflüsse. Händel hatte einen ausgeprägten Sinn für Dramatik, und so erinnerten auch seine Oratorien an seine prächtigen Opern. Außerdem schob er zwischen die einzelnen Teile dieser großen Kompositionen gerne Konzerte ein, und zwar insbesondere für Orgel, in denen er seine ganze Virtuosität auf den Klaviaturen unter Beweis stellte. Doch all dies verlief nicht ohne Probleme, und er sah sich so mancher Kritik und manchmal sogar Feindseligkeiten ausgesetzt.

Da er seine Opernkarriere nie aufgeben wollte, führte er 1741 die Opern *Imeneo* und *Deidamia* auf, die leider erfolglos blieben, möglicherweise durch die Mitwirkung schwacher Solisten. Man munkelte, dass der Komponist London bald verlassen würde: „Ich war im Lincoln's Inn Theater, um Händels Musik zum letzten Mal zu hören, da er vorhat, nach Spa in Belgien zu reisen", schrieb Graf von Egmont am 8. April. Im Juli komponierte Händel, der wahrscheinlich ziemlich verdrossen war, leichte Liebesduette auf italienische Texte, während Charles Jennens die Hoffnung nicht aufgab, ihn zur Rückkehr zum Genre des englischen Oratoriums zu bewegen, und für ihn ein originelles und ehrgeiziges Libretto schrieb: nichts Geringeres als die Darstellung von Christus, dem Messias, durch die Prophezeiungen des Alten Testaments, die Psalmen und die Paulusbriefe. Das Genie des Librettisten bestand darin, einen neuen Weg zu finden und sich insbesondere von den deutschen Passionen zu unterscheiden, indem er das Schicksal Jesu andeutete, der

in diesem Fall nicht mehr Akteur seiner eigenen Tragödie war, sondern Objekt der Kontemplation und der Meditation. Das Werk führt von den Ankündigungen Jesajas bis zur Erfüllung der Erlösung, ohne zur Heiligen Schrift etwas hinzuzufügen. Jennens schrieb: „Händel sagt, er werde im nächsten Winter nichts tun, aber ich hoffe, ihn dazu überreden zu können, eine weitere Zusammenstellung von Schriften, die ich für ihn gemacht habe, zu vertonen und das Werk zu seinem eigenen Nutzen in der Passionswoche aufzuführen. Ich hoffe, dass er sein ganzes Genie und seine ganze Geschicklichkeit einbringen wird, damit die Komposition alle seine früheren Kompositionen übertrifft, so wie das Thema alle anderen Themen übertrifft", schrieb er am 10. Juli 1741 in einem Brief an Edward Hodsworth. Diese „Passionswoche" umfasste die Tage vor dem Palmsonntag (nicht zu verwechseln mit der Karwoche).

Völlig unvorhergesehen lud der irische Lordleutnant William Cavendish (1698-1755) Händel ein, im Namen wohltätiger Institutionen in Dublin an der nächsten Oratorien-Saison teilzunehmen. Der Komponist war begeistert und überlegte sich zweierlei: Er wollte dem Publikum zunächst eine Auswahl an weltlichen Werken bieten und schlug vor, einige Wochen später für den geistlichen Teil den *Messias* uraufzuführen – ein Werk, an dessen Komposition er sich sofort machen wollte! Zwar ist bekannt, dass er große Werke mit verblüffender Geschwindigkeit schuf, doch hier zeigte er eine umso beeindruckendere Schnelligkeit, als er entgegen seiner Gewohnheit nur wenig musikalisches Material aus früheren Werken übernahm, abgesehen von einigen neueren italienischen Duetten, die als vierstimmige Chöre transkribiert wurden. Den ersten Teil brachte er vom 22. bis 28. August zu Papier; ein einfacher Kopist hätte mindestens genauso lange gebraucht, um eine Reinschrift dieser Musik anzufertigen. Der zweite Teil wurde am 6. September fertiggestellt, und schließlich schloss er das Ganze am 12. September ab. Es fehlten nur noch zwei Tage, um dem Werk den letzten Schliff zu geben und Mittelstimmen hinzuzufügen: *Der Messias* wurde in nur vierundzwanzig Tagen komponiert!

Am 18. November 1741 kam Händel in Begleitung seines Kopisten John Christopher Smith in Dublin an, der zweitgrößten Stadt der Britischen Inseln, die sich damals in einer künstlerischen Blütezeit befand. Er hatte es versäumt, den Librettisten Jennens zu benachrichtigen, der, wie er selbst sagte, „gekränkt“ war und das Werk natürlich lieber in London gehört hätte! Kurz darauf kam Signora Avolio nach Dublin, eine ausgezeichnete Sängerin, die eigens angereist war und gemeinsam mit der Sopranistin Susanna Maria Cibber zum großen Erfolg dieses Festivals beitragen sollte. Der Komponist nahm bald danach an einer Aufführung seines *Utrechter Te Deums* und seines *Jubilate* in der St. Patrick's Cathedral teil, deren Dekan niemand Geringerer als der berühmte Schriftsteller Jonathan Swift war. Die Feierlichkeiten begannen am 23. Dezember mit der Aufführung von *L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato* im neuen Musiksaal in der Fishamble Street, ergänzt durch drei Konzerte, darunter eines für Orgel. Es war ein Triumph, so dass erwartungsgemäß weitere Aufführungen angesetzt wurden, die ebenso erfolgreich waren.

Schließlich gab das *Dublin Journal* am 27. März 1742 Folgendes bekannt:

> „Zur Unterstützung der Insassen mehrerer Gefängnisse und zur Förderung des Mercer's Hospital in der Stephen's Street sowie der Krankenstation der Charity am Inns Quay wird am Montag, den 12. April im Musiksaal der Fishamble Street das neue große Oratorium von Herrn Händel mit dem Titel Der Messias unter Mitwirkung der Herren der Chöre beider Kathedralen aufgeführt – gemeinsam mit mehreren von Herrn Händel geschriebenen Orgelkonzerten."

Das Konzert wurde „gemäß dem Wunsch mehrerer vornehmer Personen“ auf den 13. April, den nächsten Tag, verschoben. Außerdem wurde angesichts des Erfolgs des Projekts gefordert, dass die Damen ohne Reifrock kommen mögen, um die Anzahl der Plätze zu erhöhen. Die Generalprobe wurde einhellig gelobt, und das *Dublin Journal* berichtete, es sei „die schönste Komposition von Musik, die je zu hören war“. Nach der Premiere bestätigte dieselbe Zeitung, dass „die Worte fehlen, um das exquisite Vergnügen auszudrücken, das er dem zahlreichen, bewundernden Publikum bereitete. Das

an die edelsten, majestätischen Worte angepasste Erhabene, Großartige und Zärtliche trugen dazu bei, das verzückte Herz und das begeisterte Ohr mitzureißen. (...) Es waren fast siebenhundert Personen im Saal und die Summe, die für diese edle und fromme Sache zusammengekommen war, belief sich auf etwa vierhundert Pfund."

Bei dieser Uraufführung begnügte sich Händel mit einem recht bescheidenen Orchester: Streicher und Continuo, gelegentlich Pauken, wobei er sich die Solotrompete für ganz besondere Momente im Zusammenhang mit der Auferstehung vorbehielt (allerdings konnte man auch in „Glory to God" bei Christi Geburt entfernt aufgestellte Trompeten hören). Für die Londoner Aufführungen (die vor 1750 leider keinen großen Erfolg hatten) wurde die Besetzung erweitert. Außerdem überarbeitete Händel die Partitur nach der öffentlichen Probe sofort, um ihr eine größere dramatische Wirkung zu verleihen. In Bezug auf die stimmliche Virtuosität passte er seine Ambitionen den lokal vorgefundenen Möglichkeiten an und verringerte die Anzahl der Da-Capo-Arien von vier auf zwei. Doch die endgültige Fassung hielt sich streng an das von Jennens vorgeschlagene, architektonisch perfekte Libretto, dem folgende Worte vorangestellt waren:

> Majora Canamus.
>
> (Vergil, *IV. Ekloge*)
>
> Und ohne Zweifel ist das Geheimnis der Frömmigkeit groß:
>
> Gott wurde im Fleisch offenbart, gerechtfertigt im Geist, erschienen den Engeln, den Heiden gepredigt, in der Welt glaubt man an ihn und er wurde in die Herrlichkeit aufgenommen.
>
> (1 Timotheus 3:16; Kolosser 2:3)

Wie es sich gehört, beginnt das Werk mit einer Ouvertüre, die hier *Sinfony* genannt wird. Auf einen kurzen, dramatischen Teil mit einem für den französischen Stil typischen punktierten Rhythmus folgt eine lebhafte Fuge, die mit einer sehr kurzen Reminiszenz an den Anfangsteil abschließt.

Darauf folgt die Verheißung der Ankunft des Messias mit vier Triaden, die aus Rezitativ, Arie und vierstimmigem Chor bestehen. Keine dieser Arien (die

verschiedenen Solisten anvertraut sind) verwendet die Form der Da-Capo-Arie, obwohl diese recht typisch für Händel ist. Das erste Rezitativ für Tenorstimme ist eigentlich eine Art Arioso, „Comfort ye“ (Jesaja); darauf folgt die Arie „Ev'ry valley“ in der gleichen Tonart *E-Dur* und dann der berühmte Chor „And the glory of the Lord“ in *A-Dur*. Letzterer ist von bemerkenswerter Wirksamkeit, denn eines der charakteristischen Merkmale des Komponisten ist seine Fähigkeit, einen polyphonen Chor ohne Künstlichkeit klingen zu lassen, mit einer angemessenen Anordnung der Stimmlagen und einem häufigen Einsatz von Homorhythmik. Das zweite Ensemblestück steht in *d-Moll* und dann in *g-Moll* für den Chor „And he shall purify“, der vom Propheten Maleachi inspiriert ist. Dafür scheint Händel freie Anleihen bei seinem weltlichen Duett „Quel fior che all' alba ride“ gemacht zu haben, das er einige Tage zuvor geschrieben hatte, was ihm eine Art vokaler Virtuosität verleiht, die sich vom Chor „And the glory of the Lord“ abhebt. Zurück zu Jesaja, diesmal für die nächsten drei Stücke in der Tonart *D-Dur*. Die Arie mit Chor „O thou that tellest good tidings to Zion“ und der gleichnamige Chor sind in einem ternären Takt geschrieben, der ihnen Zärtlichkeit und Sanftheit verleiht. Dann wird die Tonart *h-Moll* ebenso wie die Bassstimme für die Darstellung der Dunkelheit benötigt, die bald durch das Licht mit ausdrucksstarker Chromatik vertrieben wird (Jesaja). Es folgt ein strahlender Chor in der Paralleltonart *G-Dur*: „For unto us a child is born“, eine genaue Bearbeitung eines anderen italienischen Duetts aus dem Sommer 1741, „No, di voi non vo fidarmi“. Schließlich folgt das Evangelium, hier nach Lukas, mit der Anbetung der Hirten, ein Moment für eine strahlende Pastorale in *C-Dur*: die „Pifa“. Danach ist ein Sopran-Rezitativ und ein ziemlich vertikaler Chor in *D-Dur* zu hören, „Glory to God“, bei dem zwei außerhalb der Szene positionierte Trompeten zum Einsatz kommen. Händel spielt mit dem Gegensatz zwischen der Herrlichkeit des Himmels (die den hohen Stimmen anvertraut ist) und dem Frieden auf Erden (den tiefen Stimmen vorbehalten), wobei der Chor mit einem sehr sanften instrumentalen Nachspiel endet. Hier treffen wir auf eine

der bekanntesten Passagen des Oratoriums, die Sopranarie „Rejoice greatly, o daughter of Zion“, eine direkte Anspielung auf die Mission Christi (Freue dich, denn der Erlöser ist in dir). Ein brillantes Stück, das auf alle reizvollen italienischen Verfahren zurückgreift. Schließlich kündigt ein Rezitativ, das dem Alt-Solo anvertraut ist, die Heilung der Kranken an, und in der neuesten Version feiern zwei sich abwechselnde Frauenstimmen in der Art einer neuen Pastorale die Mission des Guten Hirten. Und der Chor schließt mit „His yoke is easy“, der mit strahlender Virtuosität aufwartet und noch einmal an Händels italienische Duette vom Sommer 1741 erinnert.

Im krassen Gegensatz dazu steht der Beginn des zweiten Teils, der von der Passion bis zur Auferstehung reicht und von dramatischeren Chören getragen wird. Hier ist nicht mehr von einer leichten Last die Rede, sondern, das Johannesevangelium I, 29 paraphrasierend, von der Betrachtung des leidenden Gotteslamms. Es ist ergreifend, wenn man bei „Behold the Lamb of God“, einem Chor mit punktiertem Rhythmus, an das berühmte Kreuzigungsbild von Mathias Grünewald denkt: Johannes der Täufer, ein Lamm zu seinen Füßen, zeigt auf Christus am Kreuz, den Schmerzensmann. Die Altarie „He was despised“ ist die erste Da-Capo-Arie in diesem Werk. In ihrem Mittelteil findet sich der punktierte Rhythmus wieder, der den vorherigen Chor charakterisierte. Darauf folgen drei Chöre, die alle von Jesaias inspiriert sind: das äußerst wirkungsvolle „Surely he hath borne our griefs“ in der dunklen, gequälten Tonart *f-Moll* mit dem allgegenwärtigen punktierten Rhythmus in seinen beiden extremen Teilen; dann die Fuge „And with his stripes we are healed“, eine genaue Vorwegnahme des „Kyrie eleison“ aus Mozarts *Requiem*; und schließlich taucht in triumphierendem *F-Dur* „All we like sheep have gone astray“ auf, ein größtenteils homophoner Chor, der in dramatischer, unerwarteter Chromatik endet. Der Psalm 22 wird dann in einem Rezitativ wiedergegeben, das noch von den punktierten Rhythmen der Streicher geprägt ist und der wunderschönen Fuge „He trusted in God“ vorausgeht, die Händel angeblich gerne in einer Fassung für Orgel allein spielte. Dieser Chor und

„Let us break“ sind die einzigen, die die Menschenmenge vorwegnehmen, die in Bachs Passionen so präsent ist. Nach dieser *c-Moll*-Tonart begeben wir uns mit einem Tenor-Rezitativ in die Tonart *e-Moll* und dann in einer recht kurzen Abfolge von Nummern nach *A-Dur*. Die Handlung wird durch die Evokation von Psalmen geraffter. Übrigens inspiriert Psalm 24 den nächsten Chor, „Lift up your heads, O ye gates“, der die Besonderheit einer brillanten Komposition für drei Frauenstimmen aufweist. Die Auferstehung wird gefeiert, die Osterzeit mit einem kurzen Tenor-Rezitativ und dem fröhlichen himmlischen Chor in *D-Dur* „Let all the angels of God worship him“ mit ungeheurer Energie umgesetzt. Anschließend werden Christi Himmelfahrt und Pfingsten nacheinander durch die Arie „Thou art gone up on high“ geschildert, die im italienischen Stil gehalten ist und durch ihre ternäre Metrik einen unwiderstehlichen Tanzcharakter erhält, sowie durch den kurzen Chor „The Lord gave the word“. Eine kleine Arie, „How beautiful are the feet“ schließt theatralisch an das Chorstück „Their sound is gone out“ an (eine alternative Version schlägt ein Tenor-Arioso auf denselben Text vor). Der Triumph des lebendigen Christus wird mit noch weiteren ziemlich eindringlichen Stücken verkündet, insbesondere mit der Tenorarie „Thou shalt break them“ in *a-Moll*, die von einem Ostinato-Geigenritornell im Dreierrhythmus vorangetrieben wird. Dieser außergewöhnliche zweite Teil, der von großen Vokalensembles geprägt ist, endet mit dem zurecht berühmten „Halleluja“, das sowohl bemerkenswert wirkungsvoll ist als auch in einer perfekt beherrschten kontrapunktischen Kompositionsweise entwickelt wurde.

Und als ob diese Ansammlung so vieler Meisterwerke nicht schon genug wäre, bietet *Der Messias* nun einen letzten, meditativeren, kürzeren, weniger chorischen Teil, der hauptsächlich von den *Paulusbriefen* inspiriert ist. Er beginnt mit der wunderschönen Arie „I know that my redeemer liveth“ in *E-Dur* nach dem Buch Hiob, gefolgt von dem homophonen Chor in *a-Moll* „Since by man came death“, der mit dem dramatischen Gegensatz von Tod und Auferstehung spielt. Dann führt uns ein kurzes Rezitativ zu einer der wenigen Da-Capo-Arien dieses Oratoriums: „The trumpet shall sound“ für Bass mit obliga-

ter Trompete, die den Zuhörer unvermittelt packt! Als Fortsetzung der Evokation des Korintherbriefs schreibt Händel ein Rezitativ, ein Duett und den besonders entwickelten Chor „But thanks to God" in *Es-Dur*. Darauf folgt eine neue Arie, „If God be for us", im Dreiervierteltakt wie „I know that my redeemer liveth" and „The trumpet shall sound", was sicherlich kein Zufall ist. Sie ist von sehr bemerkenswerter Expressivität, bei der sich die Stimme zart mit den Melodien der Violine vermischt. Das große Werk endet mit einem in drei Teilen ausgearbeiteten Chor: „Worthy is the Lamb" mit Trompeten und Pauken, gefolgt von „Blessing and honour" und schließlich mit einem „Amen" von außerordentlichem kontrapunktischem Einfallsreichtum und großer Eleganz, dessen Prämissen schon lange in Händels Kompositionen zu finden sind.

Im Jahr 1742, als der Komponist dieses große Oratorium in Dublin aufführte, schrieb Bach in Leipzig unter strengster Geheimhaltung *Die Kunst der Fuge*, die *Goldberg-Variationen* (sein Opus 4) und das zweite Buch des *Wohltemperierten Klaviers*, eine außergewöhnliche zeitliche Übereinstimmung der Schaffenskraft dieser beiden exakten Zeitgenossen.

Der Messias ist ein einzigartiges Werk, das wie bei Bach neue, einfallsreiche Lösungen und originelle Formen für ein Libretto vorschlägt, das nicht den üblichen Kanons des Genres entspricht, da ausschließlich die biblischen Texte mit ihren Besonderheiten wie der Seltenheit von Gegensätzen, die sich leicht in Musik umsetzen lassen, veranschaulicht werden. Dem Zuhörer fällt auch die ständige Erfindung von Melodien auf, die sich sofort ins Gedächtnis einprägen. Eine solche verschwenderische Fülle findet man später nur noch bei Mozart, der sich übrigens in den letzten Monaten seines kurzen Lebens stark vom Chorstil seines berühmten Vorgängers inspirieren ließ. 1788 befassten sich der Komponist des Requiems und Baron van Swieten mit dem *Messias* und führten ihn in Wien in einer deutschsprachigen Fassung mit einem neuen, schönen Bläsersatz auf. Doch das war nur eine der Episoden des langen posthumen Bestehens eines bemerkenswerten Werkes!

View of the old Music Hall in Fishamble Street, Dublin,
in which the first performance of the Messiah took place.
Sketched by H. T. July 3d 1852.

Le Great Music Hall de Fishamble Street, à Dublin, où *le Messie* a été joué pour la première fois, Horatio Townsend, 1852

Georg Friedrich Haendel
1685-1759

Par Laurent Brunner

Georg Friedrich Haendel né le 23 février 1685 à Halle-sur-Saale (Saxe, Allemagne) et mort le 14 avril 1759 à Westminster, personnifie l'apogée du baroque aux côtés de Bach, Vivaldi et Rameau, et l'on peut considérer que l'ère de la musique baroque européenne prend fin avec l'achèvement de l'œuvre d'Haendel. Né et formé en Saxe, installé d'abord à Hambourg avant un séjour initiatique de trois ans en Italie, revenu brièvement à Hanovre avant de s'établir en Angleterre en 1710, il réalisa dans son œuvre une synthèse magistrale des traditions musicales de l'Allemagne, de l'Italie, de la France et de l'Angleterre.

Né dans une famille bourgeoise luthérienne, Haendel ne vient pas d'une tradition musicale: son père Georg était une personnalité importante de Halle, bourgeois aisé et austère qui parvint à se faire nommer médecin officiel des Électeurs de Brandebourg. Haendel montre très tôt de remarquables dispositions pour la musique, mais son père s'y oppose et veut faire de son fils un juriste en lui interdisant de toucher un instrument. Entêté, le garçon parvient à dissimuler un clavicorde au grenier pour en jouer en secret.

Lors d'une visite au Duc de Saxe-Weissenfels, le jeune Georg Friedrich

l'éblouit en jouant l'orgue à la chapelle ducale, et le Duc conseille au père de ne plus s'opposer au talent de son fils. Haendel reçoit alors l'enseignement de l'organiste Zachow, scellant sa carrière en apprenant orgue, clavecin, violon, hautbois, harmonie, contrepoint… De l'âge de onze ans datent ses premières compositions. L'année suivante il est remarqué par la Cour de Brandebourg à Berlin, puis en 1702, il est nommé organiste de la cathédrale calviniste de Halle. Mais dès 1703 il part s'installer à Hambourg, attiré par les splendeurs de l'Oper am Gänsemarkt, le premier opéra privé d'Allemagne, dirigé par Reinhardt Keiser. Employé comme violoniste puis claveciniste, il se lie d'amitié avec Johann Mattheson, avec lequel il découvre la grande cité hanséatique et ses réseaux internationaux. Mais rapidement une concurrence apparaît, quand Haendel fait jouer son premier opéra, *Almira*, en 1705, qui est un grand succès. La même année, *Nero* ne s'impose pas, mais Haendel se sent pousser des ailes : il quitte Hambourg pour Florence sur l'incitation du futur Grand-Duc de Toscane. Il arrive ainsi à l'automne 1706 en Italie pour un séjour de trois ans, décisif pour son avenir.

L'Italie est un Eldorado des arts et de la musique en particulier. Dès son arrivée à Florence, Haendel s'attèle à une commande d'opéra de Ferdinand de Médicis : Rodrigo est créé en novembre 1707. Mais Haendel est déjà à Rome, arrivé dès janvier et sitôt remarqué lors d'un concert d'orgue à Saint-Jean-De-Latran. Très vite on s'arrache ses talents, les Cardinaux Pamphili, Ottoboni et Colonna lui passent des commandes, tandis qu'il est l'hôte privilégié du Prince Francesco Maria Ruspoli, qui l'accueille aussi dans sa résidence campagnarde de Vignanello. Il intègre le cénacle artistique de l'Académie d'Arcadie aux côtés de Corelli, Scarlatti, Caldara, Steffani… Une joute amicale au clavier l'oppose à Domenico Scarlatti, et son premier oratorio voit le jour en mai : Il Trionfo del Tempo e del Disinganno, qui est un véritable triomphe, accompagné de ceux du Dixit Dominus, puis de La Resurezzione représentée en 1708 dans le Palais Ruspoli avec un effectif orchestral considérable sous la direction

de Corelli. Haendel compose aussi plus de 150 cantates profanes pour toutes ces fêtes privées romaines, où le génie de ce luthérien est adulé au cœur même du Catholicisme.

Puis c'est à Naples qu'il est accueilli avec chaleur, y créant la Sérénade *Aci, Galatea e Polifemo* en 1708, avant de filer à Venise où il crée en décembre 1709 *Agrippina*, son premier aboutissement à l'opéra, qui connaît un énorme succès avec 27 représentations. En trois ans à peine, l'organiste Saxon pétri des traditions d'Allemagne du Nord et à peine ouvert au monde par ses œuvres hambourgeoises, a su digérer le style moderne italien et s'en faire un langage d'un naturel confondant : les langueurs et violences des mélodies italiennes, leurs couleurs charnues, leurs rythmes endiablés, trouvent dans la structuration rigoureuse et efficace d'Haendel une expression magnifique, qui fait l'admiration des italiens mêmes ! Georg Friedrich fête ses 25 ans avec un succès considérable et l'appui de nombreuses personnalités : l'Électeur de Hanovre notamment, dont il devient Maître de Chapelle dès son retour en Allemagne en 1710. Mais ce poste, obtenu grâce à la recommandation de Steffani, n'est pour Haendel qu'un marchepied : à peine arrivé, il part en « congés » pour Londres, la capitale la plus peuplée d'Europe.

Devancé par sa réputation italienne, il est reçu avec enthousiasme, présenté à la famille royale et spécifiquement à la Reine Anne, et au monde musical londonien. Sa rencontre avec l'impresario Aaron Hill donne quelques mois plus tard naissance à *Rinaldo*, le premier opéra italien composé spécifiquement pour une scène londonienne. Le succès fulgurant de ses 15 représentations au printemps 1711 assure à Haendel la conquête de Londres. De retour à Hanovre, il ne rêve plus que de repartir vers la Tamise, et obtient un nouveau congé en 1712, qui ne le verra jamais revenir.

Londres accueille Haendel dans les foyers de plusieurs mécènes qui lui permettent de composer dans les meilleures conditions. *Teseo* en 1713 lui redonne sa place de premier plan, et dès juillet, c'est lui qui fait exécuter le *Te Deum* et le *Jubilate* pour la

Paix d'Utrecht à la Cathédrale Saint Paul, devenant ainsi quasiment un compositeur officiel de la Cour d'Angleterre. La mort de la Reine Anne voit arriver sur le trône son cousin, l'Électeur de Hanovre, délaissé par Haendel, mais qui ne lui en tient pas rigueur. Après *Amadigi* en 1715, Haendel œuvre surtout à conforter sa place. Il compose en juillet 1717 pour une navigation nocturne du Roi George Ier sur la Tamise sa fameuse *Water Music*, puis se met au service du Duc de Chandos et produit de nombreuses œuvres religieuses, ses premiers concerti grossi londoniens, surtout le masque *Acis and Galatea* et son oratorio *Esther*, tout ceci en anglais.

C'est en 1719 qu'Haendel prend un virage majeur de sa carrière en créant la Royal Academy of Music, maison d'opéra italien financée par souscription, dont il devient le directeur musical, et qui allait, durant une décennie, faire les beaux jours lyriques de Londres. Attirant les meilleurs chanteurs (italiens) du continent, notamment le castrat Senesino. Haendel ouvre sa première saison en 1720, année de son *Radamisto*, puis vient *Floridante*, mais aussi le succès remporté par plusieurs opéras de Bononcini, devenu rival de facto. Réagissant avec *Ottone* puis *Flavio* en 1722, Haendel reprend la main, grâce notamment à l'arrivée de la diva Francesca Cuzzoni, mais celle du compositeur Ariosti le met à nouveau en péril. Sa réaction est à la hauteur de l'enjeu avec trois chefs-d'œuvre : *Giulio Cesare* et *Tamerlano* en 1724, puis *Rodelinda* en 1725. *Scipione* puis *Alessandro* les suivent en 1726, puis en 1727 *Admeto* et *Riccardo Primo*, enfin en 1728 *Siroé* et *Tolomeo*. Malgré l'indéniable qualité des œuvres, les rivalités entre divas et compositeurs deviennent si ingérables que la Royal Academy of Music disparaît en 1728. Le caractère particulièrement difficile d'Haendel n'y est sans doute pas étranger : aussi autoritaire que rigoureux, aussi obstiné qu'âpre et cinglant, il obtient des exécutions de haut niveau, mais se fâche beaucoup avec ses interprètes, eux-mêmes très capricieux et susceptibles ! Les auditeurs reconnaissent à Haendel un génie musical qui ôte tout ennui à ses œuvres, contrairement à beaucoup de celles de ses concurrents.

Haendel qui vient d'être fait citoyen anglais, est chargé de la musique pour le Couronnement du nouveau Roi, George II, en 1727 : la splendeur de cette cérémonie retentit encore jusqu'à nos jours dans les fameux *Coronation Anthems*, Antiennes du Couronnement d'une somptueuse écriture chorale, alliant monumentalité et majesté comme jamais auparavant. *Zadok the Priest* est en effet toujours joué depuis lors pour les sacres de la couronne britannique.

Dès 1730, après un voyage sur le continent pour engager de nouveaux chanteurs, Haendel inaugure sa seconde Academy, et l'opéra repart de plus belle avec *Lotario*, puis viennent *Partenope*, enfin *Poro* qui est le premier succès, en 1732 *Ezio*, et *Sosarme* qui fait salle comble. Mais un genre « nouveau » fait son apparition : Haendel reprend son oratorio *Esther*, qui est un grand succès, puis sa pastorale *Aci, Galatea e Polifemo* ; ces œuvres de jeunesse lui redonnent du souffle et ouvrent une voie vers sa « seconde carrière ». Suivent dans cette veine *Deborah* puis *Athalia*, tandis que *Orlando* (un véritable *opera seria* italien, mais peuplé de scènes magiques) est le chef-d'œuvre de 1733. Hélas les nuages s'amoncellent : l'Opéra de la Noblesse voit le jour en véritable rival de Haendel, avec Nicolo Porpora à sa tête, obligeant le Saxon à de véritables contorsions, et c'est ainsi que se crée la troisième version de son Academy, bientôt installée à Covent Garden. Après le succès mitigé de *Arianna in Creta* puis de *Il Parnasso in Festa*, vient celui de *Ariodante* en 1734, suivi de *Alcina* en 1735 qui est un triomphe. En 1737 *Arminio* et *Giustino* contiennent des pages magnifiques, et en 1738 *Faramondo* est brillantissime, *Sersé* un chef-d'œuvre. Mais la situation est si tendue dans la concurrence autour de l'opéra italien qu'Haendel joue de plus en plus sa carte oratorio, l'ode *Alexander's Feast*, en 1736, chantée en anglais par des chanteurs anglais, remporte un incroyable succès ! Suivent le chef-d'œuvre *Saül*, puis *Israel In Egypt*, qui éclipsent le dernier opéra italien d'Haendel, *Deidamia*, qui marque la fin de l'Academy en 1741, et de l'opéra italien à Londres, le concurrent Opéra de la Noblesse ayant, lui aussi, disparu.

L'oratorio Haendélien convient parfaitement au public britannique. Sur des sujets bibliques, et chanté en anglais, il sait alterner de magnifiques symphonies, des chœurs admirables, des arias et duos dans lesquels miroite le talent d'Haendel. S'appuyant sur des valeurs morales fortes, sur sa vaillance musicale et un sentiment patriotique affirmé, il fait vibrer la fibre britannique, fidèle à la dynastie Hanovre contre les Stuarts, mais au-delà promouvant un style « national », perdu depuis Purcell. L'oratorio trouve le chemin des cœurs anglais (succès qui ne s'est pas démenti depuis trois siècles) tout en étant interprété dans un théâtre, sans nécessité de décors ni de machinerie, et sans avoir à recourir aux divas ni aux castrats, coûteux et facétieux. Deux décennies d'œuvres mythiques, pour lesquelles Haendel est clairement sans rival, constituent un corpus d'exception. Dès 1742 *Le Messie* impose un équilibre idéal entre action, grande fresque chorale, piété et emphase. De grandes œuvres dramatiques comme *Samson* (1743), *Belshazzar* (1745), *Judas Maccabeus* (1747) emportent le public dans une veine quasi lyrique, suivis par *Joshua* (1748), le colossal *Solomon* (1749), le très dramatique *Théodora* (1750), enfin *Jephta*, ultime chef d'œuvre de 1752. Dans une veine antiquisante, *Semelé* (1743), *Hercules* (1744), ou plus arcadienne comme l'*Allegro, il penseroso ed il moderato* (Ode Pastorale, 1740), Haendel impose un discours qui appelle facilement la mise en scène, sans en être l'objet à l'époque.

La dernière partie de la vie d'Haendel, après la fin des aventures de l'opéra italien, se cristallise sur les valeurs musicales fortes de ses oratorios qui connaissent la faveur du public, mais également sur une reconnaissance officielle grandissante. La commande par le Roi de la *Music for Royal Fireworks*, célébrant en 1749 la Paix d'Aix-la-Chapelle, est un succès public et politique retentissant. Travailleur acharné, toujours à la direction musicale de ses œuvres tout en ne cessant de composer, Haendel subit plusieurs attaques cérébrales qui attirent sur lui la compassion du public, puis perd la vue en 1753, ce qui l'empêche de composer. Les reprises de ses œuvres rassemblent un nombre considérable de spectateurs, et sa dernière apparition lors d'un concert du *Messie* début avril 1759 lui

laisse sentir l'affection du public. Décédé le Samedi saint 1759, à 74 ans et à l'issue de cinquante-six années de carrière, c'est une foule de 3 000 personnes qui accompagne ses funérailles à l'Abbaye de Westminster, où sa tombe est celle d'un Anglais dont s'honore la nation.

Véritable nature d'ours, doté d'un appétit gargantuesque et d'un caractère impétueux, Haendel a un exceptionnel talent pour produire rapidement, et quasi d'un seul jet, une musique qui cherche tour à tour l'effet ou la séduction, et atteint magnifiquement ces deux buts. Loin des recherches théoriques de Bach, ses compositions sont à consommer et admirer de suite, et les pièces de clavecin ou de musique de chambre qu'il publie cherchent la variété et le divertissement, mais n'aspirent pas à une perfection. Ses concertos, à l'inverse de ceux de Corelli (le modèle de l'époque), ne sont pas, à l'origine, conçus comme des œuvres autonomes, mais créés pragmatiquement pour les ouvertures et les entractes de ses opéras, comme les six *concerti grossi* de l'Opus 3 (1734), les douze de l'Opus 6 (1739), et ses seize concerti pour orgue, permettant au compositeur de briller en solo. Les deux publications de *Suites pour le clavecin* (1720 puis 1733), les sonates en trio et celles pour flûte, sont emplies de pépites destinées à réjouir l'amateur.

L'évidence de ses œuvres recèle les véritables « sucs » Haendéliens : la richesse de l'harmonie et l'intense poésie se mêlent à un lyrisme chaleureux et à la finesse d'une trame polyphonique, dans une écriture rythmée dont le sens du drame est inné. Haendel aime dépeindre en musique, et il illustre merveilleusement les affects baroques en les sublimant.

Les œuvres de Haendel, principalement ses oratorios *Le Messie* et *Israël In Egypt*, ne cessent pas d'être jouées durant trois siècles, et sont au cœur de la pratique chorale britannique. La redécouverte de sa quarantaine d'opéras italiens au XX^{e} siècle donne un portrait plus complet de cet ogre musical, qui toucha à tous les styles, faisant une éblouissante synthèse des beautés sensuelles de l'Italie, des

structures contrapuntiques héritées de sa formation allemande, du style français dont les ouvertures « lullistes » ornent ses œuvres dramatiques, enfin de l'acquis britannique transmis par le style de Purcell. Un véritable européen qui réussit à créer un style national anglais, et dont le langage nous paraît universel.

Georg Friedrich Handel epitomises the peak of the baroque alongside Bach, Vivaldi and Rameau and it is not unreasonable to consider that the era of European baroque music ends with the completion of Handel's works. Born and educated in Saxony, he first settled in Hamburg before going on an initiatory voyage to Italy for three years, returning briefly to Hanover before establishing himself in England in 1710. Through his work, he produced a remarkable synthesis of the musical traditions of Germany, Italy, France and England.

Born into a middle-class Lutheran family, Handel did not come from a musical tradition: his father Georg, was an important personality in Halle, well-off but austere, and who managed to have himself appointed official physician to the Electors of Brandenburg. Very early on, Handel manifested a remarkable flair for music, but his father was against this. Wanting his son to become a lawyer, he forbade him even to touch an instrument. Stubborn, the boy managed to hide a clavichord in the attic in order to play in secret.

During a visit to the Duke of Saxony-Weissenfels, the young Georg Friedrich impressed him by playing the organ of the ducal chapel, and the Duke advised his father to no longer go against his son's talent. Handel was therefore to be instructed by the organist Zachow, fixing his career by learning harpsichord, violin,

oboe, harmony, counterpoint… His first compositions date from the age of eleven, the following year he is identified by the Brandenburg Court in Berlin, and then in 1702 appointed organist at the calvinist cathedral in Halle. However, as early as 1703, he left in order to settle in Hamburg, attracted by the splendours of the Gänsemarkt Opera, the first private opera in Germany, managed by Reinhardt Keiser. Engaged as a violinist then as a harpsichordist, he struck up a friendship with Johann Matheson, with whom he explored the great Hanseatic city and its international networks. But rapidly a rivalry became apparent when Handel had his first opera, *Almira*, put on in 1705, which was a huge success. The same year, *Nero* did not leave an impression, but Handel felt his wings growing: he left Hamburg to go to Florence upon the encouragement of the future Grand Duke of Tuscany. He therefore arrived in the autumn of 1706 in Italy for a three-year stay which was decisive for his future.

Italy was an Eldorado for the arts and for music in particular. As soon as he arrived in Florence, he got down to work on an opera commission for Ferdinand de Medici: *Rodrigo* was first performed in November 1707. But Handel was already in Rome. Having arrived as early as January and immediately identified during an organ recital at Saint John Lateran. Very quickly his talents were in demand, the cardinals Pamphili, Ottoboni, Colonna ordered commissions from him, whereas prince Francesco-Maria Ruspoli, also invited him into his country residence of Vignanello. He joined the artistic circle of the Arcadian Academy alongside Corelli, Scarlatti, Caldara, Steffani… A friendly joust at the harpsichord found him opposing Domenico Scarlatti and his first oratorio came into being in May: *Il Trionfo del Tempo e del Disinganno*, which was a veritable triumph, accompanied by those of *Dixit Dominus* and then *La Resurezzione* performed in 1708 in the Palazzo Ruspoli with a very large orchestra and conducted by Corelli. Handel also composed more than 150 secular cantatas for all the Roman private festivities, where the genius of this Lutheran was idolised at the very heart of catholicism…

Then he was warmly invited to Naples performing there *Aci*, *Galatea e Polifemo* in 1708 before setting off for Venice where he had his first performance in December 1709, *Agrippina*, his first fully completed opera, which had a huge success with twenty-seven performances. In just about three years, the Saxon organist moulded in Northern German traditions and hardly open to the world through his Hamburg works, found a way of guiding the modern Italian style, creating from it a musical language confoundingly natural: the lethargy and harshness of Italian melodies, their fleshy colours, their diabolical rhythms, found in Handel's strict and efficient structuring a magnificent expression, which even the Italians admired!

Handel celebrated his twenty-fifth birthday with a considerable success, with the support of numerous personalities: notably the Prince-Elector of Hanover, for whom he became Kapellmeister as soon as he returned to Germany in 1710. But this position, obtained thanks to a recommendation by Steffani was for Handel merely a stepping-stone: he had barely arrived when he set off on leave for London, the most highly populated capital city in Europe.

Pre-empted by his Italian reputation, he was enthusiastically received, presented to the royal family and specifically to queen Anne, and to London's musical world. His encounter with the impresario Aaron Hill resulted a few months later in the birth of *Rinaldo*, the first Italian opera composed specifically for the London stage. The dazzling success of its fifteen performances in the spring of 1711 assured Handel the conquest of London. Once back in Hanover, his only dream was to set off again in the direction of the Thames… he obtained more leave in 1712 which was to see him definitively leave the city.

London welcomed back Handel into the households of several sponsors, enabling him thus to compose in the best of conditions. *Teseo* in 1713 restored him to his top-ranking position and as early as July it was he who conducted a performance of his own *Te Deum* and *Jubilate* for the Peace of Utrecht in Saint Paul's Cathedral,

thus practically becoming the official composer of the English court. The death of queen Anne was followed by the arrival of her cousin to the throne, the Elector of Hanover, who had been abandoned by Handel, but who did not hold it against him. After *Amadigi* in 1715, Handel worked essentially to secure his rank. In 1717, he composed his celebrated *Water Music* for a nocturnal navigation organised for George I on the Thames, and then entered into the service of the Duke of Chandos, producing numerous religious works, his first London composed *concerti grossi* and above all, *Acis and Galatea* and his oratorio *Esther,* all of which were in English. It is in 1719 that Handel took a major turn in his career by creating the Royal Academy of Music, an Italian opera house, financed by subscription, of which he became the Musical Director, so that during a period of a decade the London operatic scene was to flourish. Attracting to London the best singers from the continent, Italians such as the castrato Senesino, Handel opened his first season in 1720 with his *Radimisto*, and then *Floridante*, but the success achieved by several of Bononcini's operas also meant in reality that he had become a rival. His reaction was to produce *Ottone* and *Flavio* in 1722, with which Handel took back control of the situation, notably thanks to the arrival of the diva Francesca Cuzzoni, but the composer Ariosti was to put him in peril yet again… He was able however to rise to the challenge by producing three *masterpieces*: *Giulio Cesar*, and *Tamerlano* in 1724 and *Rodelinda* in 1725. *Scipione* then *Alessandro* were to follow in 1726, and then in 1727 *Admeto* and *Ricardo Primo*, and finally in 1728, *Siroe* and *Tolomeo*. Despite the undeniable qualities of these works, the rivalry between divas and composers got so out of hand that the Royal Academy of Music, disappeared in 1728. Handel's particularly difficult personality was in all probability part of the problem: as authoritarian as he was disciplined, as obstinate as he was cruel and biting, he obtained high level performances, but lost his temper with a number of his performers, themselves very capricious and oversensitive, Handel's audience recognised a musical genius who removed all boredom from

his works, unlike a good deal of those of his rivals…

Handel, who had just been made a British citizen, was put in charge of the music for the coronation of the new king, George II in 1727: the splendour of this ceremony resounds right up until this day through the famous *Coronation anthems,* antiphonal songs for the coronation with sumptuous choral writing, combining monumentality and majesty like never before. *Zadok the Priest* is indeed still performed since that time for British coronations.

As early as 1730, after a trip on the continent in order to engage new singers, Handel inaugurated his second Academy, and opera started off again even stronger, beginning with *Lotario*, then *Partenope* and finally *Poro* which was the first success. In 1732, *Ezio* and *Sosarme* had full houses. However, a "new" genre had made an appearance: Handel revived his oratorio *Esther* which was a great success, and then the pastoral *Aci, Galatea e Polifemo*; these works from his youth gave him a new lease of life and opened up a path towards his "second career". In the same vein came *Deborah*, then *Athalia*, whereas *Orlando* (a veritable Italian opera seria, but filled with magical scenes) is the *chef-d'oeuvre* of 1733. Alas, clouds were gathering: The Opera of the Nobility was created as a rival to Handel, with Nicolo Porpora at its head, putting Handel into the position of a contortionist, and it is thus that the third version of the Royal Academy came into being, soon to be installed at Covent Garden. After the lukewarm success of *Arianna in Creta* and then of *Il Parnasso in Festa*, was to come *Ariodante* in 1734, followed by *Alcina* in 1735 which was a huge success. In 1737, *Arminio* and *Giustino* contain some wonderful music and in 1738 *Faramondo* is absolutely brilliant and *Serse* a *chef-d'œuvre*. But the situation was so extremely tense concerning competition in the realm of Italian opera that Handel played more and more often his trump card, the oratorio: the ode *Alexander's Feast*, in 1736 sung in English by English singers had an incredible success! After this came the masterpiece *Saul*, then *Israel in Egypt*, which eclipsed Handel's last

Italian opera: *Deidamia*, marking the end of the Academy and that of Italian opera in London, the rival Opera of the Nobility having also disappeared…

The Handelian oratorio perfectly suited the British public. Based on biblical subjects and sung in English, it alternates magnificent "symphonies", admirable choruses and arias, duets in which Handel knew how to show off his talent. Based on strict moral values, on his musical valour and a strong patriotic sentiment, he knew how to move British sensibilities, loyal to the Hanover dynasty and opposed to the Stuarts. But over and above that, he was promoting a "national" style which had been lost since Purcell… He found a path to English hearts (a success which has not diminished for three centuries) whilst being performed in a theatre, without the necessity to provide either sets or machinery and without having to go and fetch divas or castratos, who were costly and rivalrous. Two decades of mythical works for which Handel didn't have any serious rival: as early as 1742 *Messiah* imposes an ideal balance between action, a great choral fresco, piety and grandiloquence. The great dramatic works such as *Samson* (1743), *Belshazzar* (1745), *Judas Maccabeus* (1747) win over the public with their quasi-operatic vein, followed by *Joshua* (1748), the colossal *Solomon* 1749), the highly dramatic *Theodora* (1750) and finally *Jephta*, the ultimate *chef-d'œuvre* of 1752. In a more antique vein *Semele* (1743), *Hercules* (1744), or more arcadian such as *l'Allegro il penseroso ed il moderato* (pastoral ode 1740), in which Handel imposes a discourse which easily calls to mind a staging without that being the objective at the time.

The latter part of Handel's life, after his adventures with Italian opera, crystallises around the strong musical values of his oratorios which were highly popular with audiences, but also on a growing official recognition. The commission from the king for the *Music for Royal Fireworks*, which celebrated in 1749 the peace of Aix-La-Chapelle, was a considerable public and political success.

A tireless worker, always conducting his works whilst never ceasing to compose,

Handel was the victim of several strokes which brought an enormous public reaction of compassion for him, but then he lost his sight in 1753, which prevented him from composing. The revivals of his works brought together a considerable number of people, and his final appearance for a concert of *Messiah* at the beginning of April 1759 allowed him to feel the public's affection. He passed away on Holy Saturday, the 14 April 1759 at the age of seventy-four and at the end of a fifty-six-year long career, a crowd of some three thousand people accompanied him on his final journey to Westminster Abbey, his tomb is that of an Englishman that the Nation honoured.

Having a bear-like nature, with a gigantic appetite and an impulsive character, Handel had an exceptional talent for rapid production, in almost a single burst of creative energy, a music which seeks in turns an effect or to seduce and magnificently reaches both objectives. Far from the theoretical preoccupations of Bach, his compositions are to be consumed and admired immediately, and the few pieces for harpsichord or chamber music that he published do not aspire to perfection. His concertos, contrarily to those by Corelli (the model at that time), were not originally conceived to be autonomous works but created pragmatically for the overtures and entr'actes of his operas, such as the six *concerti grossi* opus 3 (1734) and the twelve of the opus 6 (1739), and the sixteen *concerti* for organ enabled the composer to stand out as a soloist. The two publications of *Suites for harpsichord* (1720 then 1733), the trio sonatas and those for flute, are filled with gems intended to please the amateur.

The apparent simplicity of some of these works contains in truth the real Handelean sap: the richness of the harmony and the intense poetry mixed together with warm lyricism and often with a delicate polyphonic framework, in a rhythmic writing in which the sense of drama is innate. Handel liked to portray in music, and he illustrates marvellously the baroque affects by exalting them.

Handel's works, and principally his

oratorios, *Messiah* and *Israel in Egypt* have not ceased to be performed for three centuries, and are at the heart of British choral practice. The rediscovery of his forty-or-so Italian operas in the twentieth century give a more complete portrait of this musical ogre, who tried out every style, creating a dazzling synthesis of the sensual beauties from Italy, the contrapuntal structures inherited from his German training, the French style of which the "Lullyist" overtures adorn all his oratorios, and finally his British assets picked up through the style of Purcell. A true European who succeeded in creating an English national style, and of which the language appears universal to us.

Georg Friedrich Händel verkörpert neben Bach, Vivaldi und Rameau den Höhepunkt des Barocks, und mit der Vollendung von Händels Werk kann man die Ära der europäischen Barockmusik als beendet betrachten. Der in Sachsen geborene und ausgebildete Komponist, der sich vor einem dreijährigen Einführungsbesuch in Italien zunächst in Hamburg niederließ, kurzzeitig nach Hannover zurückkehrte und sich 1710 in England etablierte, schuf in seinem Werk eine meisterhafte Synthese der musikalischen Traditionen Deutschlands, Italiens, Frankreichs und Englands.

Händel wurde in eine bürgerliche, lutherische Familie hineingeboren und entstammte keiner musikalischen Tradition: Sein Vater Georg war eine wichtige Persönlichkeit in Halle, ein wohlhabender und zurückhaltender Bürger, der es schaffte, zum Amtsarzt der Kurfürsten von Brandenburg ernannt zu werden. Schon früh zeigte Händel bemerkenswerte musikalische Fähigkeiten, doch sein Vater war dagegen und wollte seinen Sohn zu einem Juristen erziehen, indem er ihm verbot, ein Instrument zu berühren. Der eigensinnige Junge schaffte es, ein Clavichord auf dem

Dachboden zu verstecken und heimlich darauf zu spielen.

Als der junge Georg Friedrich den Herzog von Sachsen-Weißenfels besuchte und ihn mit seinem Orgelspiel in der herzoglichen Kapelle begeisterte, riet der Herzog dem Vater, sich nicht länger gegen das Talent seines Sohnes zu stellen. Händel wurde vom Organisten Zachow unterrichtet und begann seine Karriere mit dem Erlernen von Orgel, Cembalo, Violine, Oboe, Harmonielehre, Kontrapunkt… Im Alter von 11 Jahren komponierte er zum ersten Mal, im Jahr darauf wurde der brandenburgische Hof in Berlin auf ihn aufmerksam und 1702 wurde er zum Organisten der calvinistischen Kathedrale in Halle ernannt. Bereits 1703 zog er jedoch nach Hamburg, angezogen von der Pracht der Oper am Gänsemarkt, dem ersten privaten Opernhaus Deutschlands, das von Reinhardt Keiser geleitet wurde. Dort war er als Geiger und später als Cembalist angestellt und freundete sich mit Johann Mattheson an, mit dem er die große Hansestadt und ihre internationalen Netzwerke kennenlernte. Doch schon bald erwuchs ihm Konkurrenz, als Händel 1705 seine erste Oper *Almira* aufführen ließ, die zu einem großen Erfolg wurde. Im selben Jahr gelang ihm mit *Nero* kein Durchbruch, doch Händel fühlte sich beflügelt: Auf Anregung des zukünftigen Großherzogs der Toskana zog er von Hamburg nach Florenz. So kam er im Herbst 1706 für einen dreijährigen für seine Zukunft entscheidenden Aufenthalt in Italien an.

Italien ist ein *Eldorado* der Künste und insbesondere der Musik. Nach seiner Ankunft in Florenz nahm Händel einen Opernauftrag von Ferdinando de Medici an: *Rodrigo* wurde im November 1707 uraufgeführt. Händel war jedoch bereits in Rom, wo er im Januar eintraf und bei einem Orgelkonzert in St. Johann im Lateran sogleich auf sich aufmerksam machte. Er erhielt Aufträge von den Kardinälen Pamphili, Ottoboni und Colonna und war ein gern gesehener Gast bei Prinz Francesco Maria Ruspoli, der ihn auch in seinem Landsitz Vignanello willkommen hieß. Er wurde Teil des künstlerischen Kreis der Akademie von Arkadien an

der Seite von Corelli, Scarlatti, Caldara, Steffani… Mit Domenico Scarlatti trat er in einen freundschaftlichen Wettstreit am Flügel, und im Mai entstand sein erstes Oratorium: *Il Trionfo del Tempo e del Disinganno,* das ein wahrer Triumphzug wurde, begleitet von denen des *Dixit Dominus* und dann von *La Resurezzione,* das 1708 im Palazzo Ruspoli mit einer beachtlichen Orchesterbesetzung unter der Leitung von Corelli aufgeführt wurde. Händel komponierte zudem mehr als 150 weltliche Kantaten für jene privaten römischen Feste, bei denen das Genie dieses Lutheraners selbst im Herzen des Katholizismus verehrt wurde…

Anschließend wurde er in Neapel herzlich willkommen geheißen, wo er 1708 die Serenade *Aci, Galatea e Polifemo* schuf, bevor er nach Venedig ging, um dort im Dezember 1709 *Agrippina* zu kreieren, seine erste Opernproduktion, die mit 27 Aufführungen ein grandioser Erfolg war. In nur drei Jahren gelang es dem sächsischen Organisten, der von den norddeutschen Traditionen geprägt und durch seine Hamburger Werke kaum weltoffen war, den modernen italienischen Stil zu verarbeiten und sich eine verblüffend natürliche Sprache anzueignen. Die Schmach und Gewalt der italienischen Melodien, ihre prallen Farben und wilden Rhythmen finden in Händels strenger und effizienter Strukturierung einen prachtvollen Ausdruck, der selbst von den Italienern bewundert wird! Händel feierte seinen 25. Geburtstag mit einem beachtlichen Erfolg und der Unterstützung zahlreicher Persönlichkeiten: Insbesondere des Kurfürsten von Hannover, dessen Kapellmeister er nach seiner Rückkehr nach Deutschland im Jahr 1710 wurde. Doch diese Stelle, die er dank der Empfehlung Steffanis erhielt, war für Händel nur ein Trittbrett. Kaum angekommen, begab er sich auf „Urlaub“ nach London, der bevölkerungsreichsten Hauptstadt Europas.

Sein italienischer Ruf eilte ihm voraus, und er wurde mit Begeisterung aufgenommen und der königlichen Familie, insbesondere Königin Anne, und der Londoner Musikwelt vorgestellt. Sein Treffen mit dem Impresario Aaron Hill brachte einige

Monate später *Rinaldo* hervor, die erste italienische Oper, die speziell für eine Londoner Bühne komponiert wurde: Der überwältigende Erfolg der fünfzehn Aufführungen im Frühjahr 1711 sicherte Händel die Eroberung Londons. Als er nach Hannover zurückkehrte, träumte er nur noch davon, wieder an die Themse zu gehen... und erhielt 1712 erneut Urlaub, den er jedoch nie wieder antreten sollte.

London beherbergte Händel in den Haushalten mehrerer Mäzene, die ihm das Komponieren unter den besten Bedingungen ermöglichten. Mit *Teseo* im Jahr 1713 gewann er wieder an Bedeutung, und ab Juli war er es, der das *Te Deum* und das *Jubilate* für den Frieden von Utrecht in der St. Paul Cathedral aufführen ließ, wodurch er praktisch zum offiziellen Komponisten des englischen Hofes wurde. Nach dem Tod von Königin Anne kam ihr Cousin, der Kurfürst von Hannover, auf den Thron, der von Händel vernachlässigt wurde, was dieser ihm aber nicht nachtrug. Nach *Amadigi* im Jahr 1715 war Händel hauptsächlich damit beschäftigt, seine Position zu festigen. Er komponierte im Juli 1717 für eine nächtliche Schifffahrt von König Georg I. auf der Themse seine berühmte *Wassermusik,* trat dann in den Dienst des Herzogs von Chandos und produzierte zahlreiche religiöse Werke, seine ersten Londoner *Concerti grossi*, vor allem die Maske *Acis and Galatea* und sein Oratorium *Esther*, alle in englischer Sprache.

Im Jahre 1719 machte Händel einen großen Schritt in seiner Karriere, als er die Royal Academy of Music gründete, ein durch Subskriptionen finanziertes italienisches Opernhaus, dessen musikalischer Leiter er wurde und das ein Jahrzehnt lang die Opernwelt Londons prägen sollte. Händel holte die besten (italienischen) Sänger des Kontinents nach London, darunter den Kastraten Senesino, und eröffnete seine erste Saison 1720, im Jahr seines *Radamisto,* und dann kam *Floridante,* aber auch der Erfolg mehrerer Opern von Bononcini, der de facto zum Rivalen wurde. Mit *Ottone* und *Flavio* im Jahr 1722 gelang es Händel, das Ruder wieder herumzureißen, vor allem dank des Eintritts der Diva Francesca Cuzzoni,

aber der Eintritt des Komponisten Ariosti brachte ihn erneut in Gefahr. Seine Reaktion entsprach der Herausforderung mit drei Meisterwerken: *Giulio Cesare* und *Tamerlano* im Jahr 1724, dann *Rodelinda* im Jahr 1725. *Scipione* und anschließend *Alessandro* folgten ihnen 1726, 1727 *Admeto* und *Riccardo Primo,* schließlich 1728 *Siroe* und *Tolomeo.* Trotz der unbestreitbaren Qualität der Werke wurden die Rivalitäten zwischen Diven und Komponisten so untragbar, dass die Royal Academy of Music 1728 eingestellt wurde. Händels ausgesprochen schwieriger Charakter war wahrscheinlich nicht ganz unbeteiligt: Er war ebenso autoritär wie unnachgiebig, ebenso hartnäckig wie bitter und scharfzüngig. Er erreichte zwar Aufführungen auf höchstem Niveau, ärgerte sich aber oft über seine Interpreten, die ihrerseits sehr launisch und empfindlich waren. Die Zuhörer würdigten Händel für sein musikalisches Genie, das seinen Werken im Gegensatz zu vielen seiner Konkurrenten jegliche Langeweile nahm…

Händel, der inzwischen englischer Staatsbürger wurde, erhielt 1727 den Auftrag, die Krönungszeremonie für den neuen König Georg II. zu untermalen: Die Pracht dieser Zeremonie hallt bis heute in den berühmten *Coronation Anthems* nach, Krönungsantiphonen von prächtiger Chorschrift, die Monumentalität und Majestät wie nie zuvor vereinen. *Zadok the Priest* wird bis heute bei der Krönung der britischen Krone gespielt.

Nach einer Reise auf den Kontinent, um neue Sänger zu engagieren, eröffnete Händel 1730 seine zweite Academy, und die Oper begann von neuem, eingeleitet durch *Lotario,* gefolgt von *Partenope*, dann *Poro,* das zum ersten Erfolg wurde. 1732 wurden Ezio und Sosarme vor vollen Häusern gespielt. Aber auch ein „neues" Genre taucht auf: Händel nimmt sein Oratorium *Esther* wieder auf, das einen großen Erfolg verzeichnet, und dann seine Pastorale *Aci, Galatea e Polifemo*; diese Jugendwerke geben ihm neuen Auftrieb und bahnen einen Weg zu seiner „zweiten Karriere". Es folgen *Deborah* und *Athalia*, während *Orlando* (eine echte italienische *Opera seria*, aber durchzogen von magischen Szenen) das Meisterwerk des Jahres 1733 ist. Doch es ziehen

Wolken auf: Die Adelsoper entsteht als echter Rivale Händels mit Nicolo Porpora an der Spitze, der Händel zu wahren Verbiegungen zwingt, und so entsteht die dritte Version seiner Academy, die bald in Covent Garden angesiedelt wird. Nach dem mäßigen Erfolg von *Arianna in Creta* und dann von *Il Parnasso in Festa* folgte 1734 *Ariodante* und 1735 *Alcin*a, die ein Triumph wurde. Im Jahre 1737 enthalten *Arminio* und *Giustino* großartige Seiten, und 1738 ist *Faramondo* brillant, *Serse* ein Meisterwerk. Aber die Situation im Wettstreit um die italienische Oper ist so angespannt, dass Händel zunehmend seine Oratorienkarte ausspielt: Die Ode *Alexander's Feast* aus dem Jahr 1736, die von englischen Sängern auf Englisch gesungen wird, erzielt einen unglaublichen Erfolg! Es folgten das Meisterwerk *Saul* und *Israel in Egypt*, die Händels letzte italienische Oper in den Schatten stellten: *Deidamia*, die 1741 das Ende der Academy und das der italienischen Oper in London markierte, da auch die konkurrierende Adelsoper verschwand…

Das Händelsche Oratorium ist bestens für das britische Publikum geschaffen. Es basiert auf biblischen Themen und wird in englischer Sprache gesungen. Es wechselt zwischen herrlichen Symphonien, bewundernswerten Chören, Arien und Duetten, in denen Händel sein Talent unter Beweis stellen kann. Er stützt sich auf starke moralische Werte, musikalische Tapferkeit und ein starkes patriotisches Gefühl und bringt damit das britische Herz zum Schwingen, indem er der Dynastie Hannover gegen die Stuarts treu bleibt, aber gleichzeitig einen „nationalen" Stil fördert, der seit Purcell verloren gegangen ist… Er findet den Weg in die englischen Herzen (ein Erfolg, der seit drei Jahrhunderten anhält), während er in einem Theater aufgeführt wird, ohne Bühnenbild oder Maschinerie und ohne teure und unberechenbare Diven oder Kastraten in Anspruch nehmen zu müssen. Zwei Jahrzehnte gefüllt von mythischen Werken, in denen Händel ohne Rivalen ist, bilden einen außergewöhnlichen Korpus: Ab 1742 setzt *der Messias* ein ideales Gleichgewicht zwischen Handlung, großem Chorfresko, Frömmigkeit und Emphase durch. Große dramatische Werke wie *Samson* (1743),

Belshazzar (1745) und *Judas Maccabeus* (1747) reißen das Publikum in einer nahezu lyrischen Ader mit, gefolgt von *Joshua* (1748), dem gewaltigen *Solomon* (1749), der hochdramatischen *Theodora* (1750) und schließlich *Jephta*, dem ultimativen Meisterwerk aus dem Jahr 1752. Mit antiquierten Werken wie *Semele* (1743) und *Hercules* (1744) oder eher arkadischen Werken wie *Allegro, il penseroso ed il moderato* (Ode pastorale, 1740) setzte Händel einen Diskurs durch, der sich leicht inszenieren lässt, ohne dass er zu dieser Zeit das Ziel einer solchen Inszenierung war.

Händels letzter Lebensabschnitt, nach dem Ende der Abenteuer der italienischen Oper, kristallisierte sich auf die starken musikalischen Werte seiner Oratorien heraus, die sich der Gunst des Publikums erfreuten, aber auch auf eine wachsende offizielle Anerkennung. Als der König 1749 die *Music for Royal Fireworks* zur Feier des Friedens von Aachen bestellte, war dies ein durchschlagender öffentlicher und politischer Erfolg. Der unermüdliche Händel, der stets die musikalische Leitung seiner Werke innehatte, aber auch ständig komponierte, erlitt mehrere Schlaganfälle, die das Mitleid der Öffentlichkeit auf sich zogen, und verlor 1753 sein Augenlicht, was ihn am Komponieren hinderte. Die Neuaufführungen seiner Werke zogen ein großes Publikum an, und sein letzter Auftritt bei einer Aufführung des *Messias* Anfang April 1759 ließ ihn die Zuneigung des Publikums spüren. Als er am Karsamstag, dem 14. April 1759, im Alter von 74 Jahren und nach 56 Jahren Karriere starb, wurde er von einer dreitausendköpfigen Menschenmenge zu seiner Beerdigung in der Westminster Abbey begleitet, wo sein Grab das eines Engländers ist, der die Nation ehrt.

Händel, eine wahre Naturgewalt mit einem riesigen Appetit und einem ungestümen Charakter, hatte ein außergewöhnliches Talent dafür, schnell und fast aus einem Guss Musik zu produzieren, die abwechselnd auf Wirkung und Verführung abzielte und beides auf wunderbare Weise erreichte. Die wenigen von ihm veröffentlichten Cembalo- und Kammermusikstücke sind auf Abwechslung und Unterhaltung

ausgerichtet, streben aber nicht nach Vollkommenheit. Seine Konzertwerke waren im Gegensatz zu denen von Corelli (dem Vorbild der Zeit) ursprünglich nicht als eigenständige Werke gedacht, sondern wurden vielmehr pragmatisch für die Ouvertüren und Pausen seiner Opern geschaffen, wie die sechs *Concerti grossi* von Opus 3 (1734) und die zwölf von Opus 6 (1739) sowie die sechzehn *Concerti* für Orgel, die es dem Komponisten ermöglichten, als Solist zu glänzen… Die beiden Veröffentlichungen der *Suiten für Cembalo* (1720 und 1733), der *Triosonaten* und der Flötensonaten sind voll von Juwelen, die den Liebhaber erfreuen werden.

Die vermeintlich schlichte Einfachheit einiger dieser Werke birgt in Wahrheit die wahre Fülle der Händelschen „Süße“: Harmoniereichtum und intensive Poesie verbinden sich mit warmem Lyrismus und oft mit einem feinen polyphonen Gefüge in einer rhythmischen Schreibweise, der ein Sinn für Dramatik angeboren ist. Händel liebt das musikalische Schildern und veranschaulicht auf wunderbare Weise die barocken Vorlieben, indem er sie sublimiert.

Händels Werke, vor allem seine Oratorien *Der Messias* und *Israel in Ägypten*, wurden über drei Jahrhunderte hinweg immer wieder aufgeführt und bildeten das Herzstück der britischen Chorpraxis. Die Wiederentdeckung seiner 40 italienischen Opern im 20. Jahrhundert vermittelt ein vollständigeres Bild dieses musikalischen Ungetüms, das alle Stile berührte und eine schillernde Synthese aus der sinnlichen Schönheit Italiens, den kontrapunktischen Strukturen, die er von seiner deutschen Ausbildung geerbt hatte, dem französischen Stil, dessen „lullistische“ Ouvertüren alle seine Oratorien zierten, und schließlich den britischen Einflüssen, die durch den Stil Purcells vermittelt wurden, bildete. Ein echter Europäer, dem es gelang, einen englischen Nationalstil zu schaffen, und dessen Sprache uns universell erscheint.

Franco Fagioli

Franco Fagioli

Franco Fagioli est le plus grand contre-ténor virtuose de notre époque. Reconnu tant pour son talent artistique que pour sa remarquable technique et la beauté de sa voix, qui couvre trois octaves, il est le premier contre-ténor à signer un contrat exclusif avec la Deutsche Grammophon. Le rapport qu'entretient le chanteur avec le Label Jaune reflète son statut de star incontestée de l'opéra baroque et du belcanto du début du XIX^{e} siècle. *Rossini*, son premier disque en solo pour la Deutsche Grammophon enregistré avec Armonia Atenea et George Petrou, son album d'arias de Haendel et son album d'arias virtuoses de Leonardo Vinci, enregistrés avec Il Pomo d'Oro, ont tous été acclamés par la critique.

Parmi ses récents moments forts sur scène, citons le rôle de Néron dans *Agrippina* pour le Royal Opera House, Covent Garden, le Staatsoper de Hambourg et le Bayerische Staatsoper de Munich ; le rôle-titre dans *Sigismondo* de Rossini au Théâtre Juliusz Słowacki de Cracovie ; le rôle-titre dans *Eliogabalo* de Cavalli pour l'Opéra national de Paris et l'Opéra national des Pays-Bas ; le rôle d'Arsace dans *Sémiramis* de Rossini pour l'Opéra national de Lorraine ; le rôle d'Idamante dans *Idomeneo* pour le Royal Opera House, Covent Garden ; le rôle d'Andronico dans *Il Tamerlano* à La Scala de Milan ; le rôle de Ruggiero dans *Alcina* pour le Hamburgische Staatsoper ; le rôle-titre dans *Serse* au Staatstheater Karlsruhe ; le rôle d'Adalgiso dans *Carlo il Calvo de Porpora* au Festival d'opéra baroque de Bayreuth ; le rôle de Piacere dans *Il trionfo del Tempo e del Disinganno* de Haendel pour le Festival d'Aix-en-Provence, l'Opéra de Lille et le Théâtre de Caen et le rôle-titre dans *Giulio Cesare* de Haendel pour le théâtre Colón de Buenos Aires et l'Opernhaus de Zurich. Plus récemment, il a interprété le personnage de Ruggiero, dans *Alcina*, dans une nouvelle production de l'Opéra de Lausanne.

Il s'est également distingué en tant que concertiste aux festivals de Halle, Ludwigsbourg, Innsbruck et Salzbourg, collaborant régulièrement avec des chefs tels que Rinaldo Alessandrini, Alan Curtis, Gabriel Garrido, Nikolaus Harnoncourt, René Jacobs, José Manuel Quintana, Marc Minkowski, Riccardo Muti et Christophe Rousset.

Son impressionnante discographie comprend les rôles-titres dans *Serse* de Haendel, *Orfeo* et *Ezio* de Gluck, *Adriano in Syria* de Pergolèse, *Berenice et Teseo* de Haendel, *Artaserse* et *Catone in Utica* de Leonardo Vinci, *La Concordia de' pianeti* de Caldara, *Siroe, re di Persia* de Hasse ainsi que les albums solo *Arias for Caffarelli* et *Il maestro Porpora.*

Franco a récemment participé au Festival d'opéra baroque de Bayreuth, où il a incarné le rôle de Poro dans une nouvelle production d'*Alessandro nell'Indie* de Leonardo Vinci, et il interprétera *Achille in Sciro* au Théâtre royal de Madrid. Franco s'est également lancé dans une tournée européenne d'*Ariodante*, avec l'orchestre Il Pomo d'Oro, ainsi que dans une tournée d'arias de Mozart, qu'il interprétera avec l'Orchestre de chambre de Bâle.

Franco Fagioli is the leading virtuoso countertenor of our time. Renowned as much for his artistry as for the beauty of his voice and masterful technique, spanning three octaves, he is the first countertenor to sign an exclusive contract with Deutsche Grammophon. The singer's relationship with the Yellow Label reflects his status as one of the brightest stars of Baroque and early 19th-century bel canto opera. His solo debut recording for the company, *Rossini*, with Armonia Atenea and George Petrou, his album of Handel Arias with Il Pomo d'Oro and his album of spectacular virtuoso arias

by Leonardo Vinci, also with Il Pomo d'Oro, have all won universal critical acclaim.

Recent highlights on the stage have included Nerone *Agrippina* for the Royal Opera House, Covent Garden, Hamburgische Staatsoper and the Bayerische Staatsoper, Munich; the title role in Rossini's *Sigismondo* at the Teatr Słowackiego in Krakow; the title role in Cavalli's *Eliogabalo* for the Opéra national de Paris and the Dutch National Opera; Arsace in Rossini's *Semiramide* for the Opéra national de Lorraine; Idamante in *Idomeneo* for the Royal Opera House, Covent Garden; Andronico in *Tamerlano* at the Teatro alla Scala, Milan; Ruggiero in *Alcina* for the Hamburgische Staatsoper; the title role in *Serse* at the Staatstheater Karlsruhe; Adalgiso in Porpora's *Carlo il Calvo* at the Bayreuth Baroque Opera Festival; Piacere in Handel's *Il trionfo del Tempo e del Disinganno* for the Festival d'Aix-en-Provence, the Opéra de Lille and the Theatre de Caen and the title role in Handel's *Giulio Cesare* for the Teatro Colón in Buenos Aires and the Opernhaus Zurich. Most recently he has performed Ruggiero in *Alcina* in a new production at the Opéra de Lausanne. He has also achieved distinction as a concert artist appearing at the Halle, Ludwigsburg, Innsbruck and Salzburg Festivals, collaborating regularly with such conductors as Rinaldo Alessandrini, Alan Curtis, Gabriel Garrido, Nikolaus Harnoncourt, René Jacobs, José Manuel Quintana, Marc Minkowski, Riccardo Muti and Christophe Rousset.

His impressive discography includes the title roles in Handel's *Serse* and Gluck's *Orfeo* and *Ezio*, Pergolesi's *Adriano in Syria*, Handel's *Berenice* and *Teseo*, Leonardo Vinci's *Artaserse* and *Catone in Utica*, Caldara's *La Concordia de' pianeti*, Hasse's *Siroe*, *rè di Persia* and the solo albums *Arias for Caffarelli* and *Il maestro Porpora.*

Franco has recently taken part in the Bayreuth Baroque Festival as Poro, in a new production of Vinci's *Alessandro nell'Indie* and will sing *Achille in Sciro* at the Teatro Real Madrid. Franco has also undertaken a European tour of Ariodante with Pomo d'Oro and of Mozart arias, which he will perform with the Basel Kammerorchester.

Franco Fagioli ist der größte virtuose Countertenor unserer Zeit. Er ist sowohl für sein künstlerisches Talent als auch für seine bemerkenswerte Technik und die Schönheit seiner drei Oktaven umfassenden Stimme bekannt. Außerdem ist er der erste Countertenor, der einen Exklusivvertrag mit der Deutschen Grammophon unterzeichnet hat. Diese Beziehung des Sängers zum Gelben Label ist ein eindeutiger Hinweis auf seinen Status als unbestrittener Star der Barockoper und des Belcanto des frühen 19. Jahrhunderts. Sowohl *Rossini,* seine erste Solo-CD für die Deutsche Grammophon, aufgenommen mit Armonia Atenea und George Petrou, als auch sein Album mit Händel-Arien und sein Album mit virtuosen Arien von Leonardo Vinci, aufgenommen mit Il Pomo d'Oro, wurden von den Kritikern gefeiert.

Zu seinen jüngsten Bühnenhöhepunkten gehören die Rolle des Nero in *Agrippina* für das Royal Opera House, Covent Garden, die Staatsoper in Hamburg und die Bayerische Staatsoper in München; die Titelrolle in Rossinis *Sigismondo* am Juliusz Słowacki Theater in Krakau; die Titelrolle in Cavallis *Eliogabalo* für die Opéra national de Paris und die Niederländische Nationaloper; die Rolle des Arsace in Rossinis *Semiramis* für die Opéra national de Lorraine; die Rolle des Idamante in *Idomeneo* für das Royal Opera House, Covent Garden; die Rolle des Andronico in *Il Tamerlano* an der Mailänder Scala; die Rolle des Ruggiero in *Alcina* für die Hamburgische Staatsoper; die Titelrolle in *Serse* am Staatstheater Karlsruhe; die Rolle des Adalgiso in *Carlo il Calvo von Porpora* beim Bayreuther Barockopernfestival; die Rolle des Piacere in Händels *Il trionfo del Tempo e del Disinganno* für das Festival d'Aix-en-Provence, die Opéra de Lille und das Théâtre de Caen sowie die Titelrolle in Händels *Giulio Cesare* für das Teatro Colón in Buenos Aires und das Opernhaus Zürich. Zuletzt war er als Ruggiero in *Alcina* in einer Neuproduktion der Oper Lausanne zu sehen.

Er trat auch als Konzertsänger bei den Festspielen in Halle, Ludwigsburg, Innsbruck und Salzburg auf und arbeitete

regelmäßig mit Dirigenten wie Rinaldo Alessandrini, Alan Curtis, Gabriel Garrido, Nikolaus Harnoncourt, René Jacobs, José Manuel Quintana, Marc Minkowski, Riccardo Muti und Christophe Rousset zusammen.

Seine beeindruckende Diskographie umfasst die Titelrollen in Händels *Serse*, Glucks *Orfeo* und *Ezio*, Pergolesis *Adriano in Syria*, Händels *Berenice* und *Teseo*, Leonardo Vincis *Artaserse* und *Catone in Utica*, Caldaras *La Concordia de' pianeti,* Hasses *Siroe, re di Persia* sowie die Soloalben *Arias for Caffarelli* und *Il maestro Porpora.*

Franco nahm kürzlich am Bayreuther Barockopernfestival teil, wo er die Rolle des Poro in einer neuen Produktion von Leonardo Vincis *Alessandro nell'Indie* verkörperte, und er wird *Achille in Sciro* am Königlichen Theater in Madrid aufführen. In seinem Terminkalender stehen außerdem eine Europatournee von Ariodante mit dem Orchester Il Pomo d'Oro sowie eine Tournee mit Mozart-Arien, die er mit dem Kammerorchester Basel aufführen wird.

Orchestre de l'Opéra Royal

Orchestre de l'Opéra Royal

sous le Haut Patronage de Madame Aline Foriel-Destezet

Un orchestre c'est toute une histoire… ou bien une histoire à construire ! C'est ce que tente le tout nouvel Orchestre de l'Opéra Royal, créé pour les représentations des *Fantômes de Versailles* en décembre 2019.

Constitué de musiciens travaillant régulièrement avec les plus grands chefs d'orchestre, dans le répertoire baroque comme dans le répertoire romantique, cet orchestre du Château de Versailles sera régulièrement en fosse à l'Opéra Royal, mais également en géométrie variable pour des concerts et des enregistrements de notre Label discographique Château de Versailles Spectacles comme le *Stabat Mater pour deux castrats* (CD récompensé par un Diamant d'Opéra en 2021) porté par les deux contre-ténors Samuel Mariño et Filippo Mineccia et dirigé par Marie Van Rhijn. La fin de l'année 2020 se révèle être une période d'effervescence artistique pour l'Orchestre de l'Opéra Royal : loin d'être réduite au silence, la musique jaillit de toutes parts.

En effet, l'Orchestre enregistre Vivaldi, les *12 Concerto de Paris* et *Le Quattro Stagioni* (CD et DVD paru en juillet 2021), dirigés par Stefan Plewniak, puis *Senna Festeggiante* (disque paru en 2022), dirigé par Diego Fasolis. Toujours pour le label Château de Versailles Spectacles, il accompagne Franco Fagioli, Adèle Charvet et Philippe Talbot pour célébrer le bicentenaire de la mort de Napoléon avec un enregistrement des plus beaux airs de *Giulietta et Romeo* de Zingarelli (CD et DVD, paru le 27 août 2021 et récompensé du CHOC de Classica), mais aussi la soprano Florie Valiquette, et enfin, dirigé par Reinhard Goebel, *Les Caractères de la Danse*, programme reprenant des œuvres de compositeurs tels que Lully, Rebel et Rameau (paru en février 2022).

Théâtre de la vie monarchique puis républicaine, l'Opéra Royal de Versailles

accueillit tout au long de son histoire des festivités (bals et banquets des mariages princiers), des opéras, des concerts et même… des débats parlementaires. Depuis 2009 les spectacles, conçus dans cette perspective et pour ce lieu bien particulier, font revivre l'époque où Versailles était en Europe l'un des principaux foyers de la création musicale. Aujourd'hui, l'Opéra Royal accueille 100 représentations par saison musicale, des opéras mis en scène ou en version de concert, des récitals, des pièces de théâtre et des ballets : tous les grands noms et interprètes internationaux se succèdent sur cette scène prestigieuse. Fort de ces expériences de haut niveau, l'Orchestre de l'Opéra Royal a vu le jour, en réunissant les meilleurs instrumentistes des ensembles et orchestres prestigieux à travers l'Europe, avec pour but de s'adapter aux projets artistiques programmés à l'Opéra Royal et à leurs artistes invités.

Orchestre de l'Opéra Royal

under the Patronage of Madame Aline Foriel-Destezet

An orchestra is a story… or a story to be written! This is what the brand new Orchestre de l'Opéra Royal, created for the performances of *The Ghosts of Versailles* in December 2019, is doing. Gathering musicians working regularly with the greatest conductors, in the baroque as well as in the romantic repertoire, this orchestra will regularly be in the pit of the Royal Opera, but also in variable geometry for concerts and recordings of our record label Château de Versailles Spectacles such as the *Stabat Mater pour deux castrats* (CD awarded an Opera Magazine Diamond in 2021) led by the two countertenors Samuel Mariño and Filippo Mineccia and conducted by Marie Van Rhijn. The end of the year 2020 proved to be a period of artistic effervescence for the Orchestre de l'Opera Royal: the show must go on. Indeed, the Orchestra recorded

Vivaldi, the *12 Concerto de Paris* and *Le Quattro Stagioni* (CD and DVD released in July 2021), conducted by Stefan Plewniak, then *Senna Festeggiante (disk released in 2022),* conducted by Diego Fasolis. Also with the Château de Versailles Spectacles label, he accompanied not only Franco Fagioli, Adèle Charvet and Philippe Talbot to celebrate the bicentenary of Napoleon's death with a recording of Zingarelli's most beautiful arias from *Giulietta and Romeo* (CD and DVD, released in August 2021 and awarded a Classica CHOC), and finally, conducted by Reinhard Goebel, *Les Caractères de la Danse*, a programme featuring works by composers such as Lully, Rebel, Rameau (disk released in February 2022).

Theatre of the monarchic then republican life, the Royal Opera of Versailles hosted throughout its history of festivities (balls and banquets of royal weddings), operas, concerts and even… parliamentary debates. Since 2009 the shows, conceived with this in mind and for this very special place, bring back to life the time when Versailles was one of the main centres of musical creation in Europe. Today, the Royal Opera hosts 100 performances per musical season, staged operas or concert versions, recitals, plays and ballets: all the great names and international performers follow on from one another on this prestigious stage. Strengthened by these high-level experiences, the Orchestre de l'Opéra Royal was born, bringing together the best instrumentalists from prestigious ensembles and orchestras throughout Europe, with the aim of adapting to the artistic projects programmed at the Royal Opera and its guest artists.

Orchestre de l'Opéra Royal

unter der Schirmherrschaft von Madame Aline Foriel-Destezet

Das ganz neue Orchestre de l'Opéra Royal, das für die Vorstellungen von *Fantômes de Versailles* im Dezember 2019 gegründet wurde, steht noch am Anfang seiner Geschichte… und trotzdem gibt es darüber viel zu sagen!

Dieses Orchester des Schlosses von Versailles, das sich aus Musikern zusammensetzt, die regelmäßig mit den größten Dirigenten sowohl im barocken als auch im romantischen Repertoire arbeiten, wird häufig im Orchestergraben der Opéra Royal zu Gast sein. In verschiedenen Besetzungen wird es aber auch für Konzerte und Aufnahmen unseres Plattenlabels Château de Versailles Spectacles spielen, wie das *Stabat Mater pour deux castrats* (CD wurde 2021 mit einem Operndiamanten ausgezeichnet). Ende 2020 war für das Orchestre de l'Opéra Royal eine Zeit der artistischen Aufruhr: die Musik ertönte von Überall und wollte nicht zum Ausklingen gebracht werden. In der Tat nahm das Orchester nicht nur die *12 Concerto de Paris* und *Le Quattro Stagioni* (CD und DVD erschienen im Juli 2021) von Vivaldi, unter der Leitung von Stefan Plewniak, sondern auch *Senna Festeggiante*, mit Diego Fasolis. Das Orchester begleitet ebenfalls für Château de Versailles Spectacles Franco Fagioli, Adèle Charvet und Philippe Talbot zur Feier des zweihundertsten Todestages von Napoleon mit einer Aufnahme der schönsten Arien aus Zingarellis *Giulietta und Romeo* (CD und DVD, erschienen am 27. August 2021). Zuletzt begleitet es unter der Leitung von Reinhard Goebel *Les Caractères de la Danse*, ein Repertoire, das Werke von Komponisten wie Lully, Rebel oder Rameau übernimmt (2022).

Als Theater der Monarchie und danach der Republik war die Opéra Royal von Versailles im Laufe ihrer Geschichte immer

wieder Schauplatz von Festlichkeiten (Bällen und Banketten für fürstliche Hochzeiten), Opern, Konzerten und sogar… Parlamentsdebatten. Seit 2009 erwecken die Aufführungen, die in diesem Sinne und für diesen ganz besonderen Ort konzipiert werden, die Zeit wieder zum Leben, in der Versailles eines der wichtigsten Zentren des Musikschaffens in Europa war. Heute finden in der Opéra Royal pro Saison 100 Aufführungen statt: szenische oder konzertante Opernaufführungen, Liederabende, Theaterstücke und Ballette. Eine ganze Reihe berühmter Künstler und internationaler Interpreten treten auf dieser renommierten Bühne auf. Das Orchestre de l'Opéra Royal wurde auf der Grundlage dieser hochkarätigen Ereignisse ins Leben gerufen. Es führt die besten Musiker aus berühmten Ensembles und Orchestern ganz Europas zusammen, mit dem Ziel, sich an die künstlerischen Projekte der Opéra Royal und ihrer Gastkünstler anzupassen.

Cor de Cambra del Palau de la Música Catalana

Cor de Cambra del Palau de la Música Catalana

Le Cor de Cambra del Palau de la Música Catalana est l'un des chœurs professionnels les plus prestigieux d'Espagne. Il a été créé par l'Orfeó Català (l'Orphéon catalan) en 1990 avec pour mission de diffuser le chant choral universel, promouvoir la mise en valeur du patrimoine musical catalan et encourager la création de nouvelles œuvres. Le chœur a été dirigé par Jordi Casas i Bayer, Josep Vila i Casañas et Simon Halsey. Xavier Puig en est actuellement le chef de chœur et Jordi Armengol le pianiste.

Il exige à ses membres un haut niveau vocal et artistique, des aspects qui apportent au groupe un grand potentiel qui lui permet d'être un chœur de grande qualité. Il a été dirigé par des grands maîtres de renommée tels que René Jacobs, Marc Minkowski, Kent Nagano, Simon Rattle, Gustavo Dudamel, Daniel Barenboim, Christophe Rousset, Vladimir Jurowski, Daniele Gatti, Simon Carrington et encore Fabio Biondi et a collaboré avec le contre-ténor Philippe Jaroussky et le ténor Mark Padmore. Depuis 2010, la formation est membre de The European Network for Professional Chamber Choirs (TENSO).

À l'échelle internationale, soulignons ses débuts en 2017 aux Proms de la BBC de Londres, sa tournée avec Jean-Christophe Spinosi et l'Ensemble Matheus en 2018, et ses débuts au festival MÜPA de Budapest en 2022 avec un programme d'ensaladas et de madrigaux. Le temps fort de la saison dernière a sans aucun doute été *La Passion selon saint Jean* de Bach sous la direction de Xavier Puig ainsi que les premières de *Reconnaissance* de Kaija Saariaho et *Invocation to the Earth* de Xavier Pagès Corella sous la direction de Simon Halsey. Parmi les projets les plus marquants de cette saison 2022-23, on peut citer l'interprétation d'œuvres

des compositeurs invités du Palau de la Música Catalana Caroline Shaw et Ferran Cruixent (direction de Júlia Sesé, cheffe de chœur) ; le concert de commémoration du centenaire de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya ; la deuxième collaboration avec Europa Galante et Fabio Biondi ; avec *Il ritorno d'Ulisse in patria* de Monteverdi ainsi que la nouvelle collaboration avec Franco Fagioli et l'Orchestre de l'Opéra Royal de Versailles incluant deux concerts à l'auditorium français.

The Cor de Cambra del Palau de la Música Catalana, is one of the most prestigious professional choirs in Spain. It was founded by the Orfeó Català in 1990 with the goal of sharing universal choral music, helping to recover Catalan musical heritage and encouraging new compositions. Former choir directors include Jordi Casas i Bayer, Josep Vila i Casañas and Simon Halsey. Xavier Puig currently heads the choir, while Jordi Armengol is the choir pianist.

All the choir members are required to have excellent vocal and artistic skills, which mean the group has the musical abilities of a truly great choir. The choir has been directed by musical greats such as René Jacobs, Marc Minkowski, Kent Nagano, Simon Rattle, Gustavo Dudamel, Daniel Barenboim, Christophe Rousset, Vladimir Jurowski, Daniele Gatti, Simon Carrington and Fabio Biondi, and has collaborated with singers such as Philippe Jaroussky and Mark Padmore. The ensemble has been a member of The European Network for Professional Chamber Choirs (TENSO) since 2010.

Internationally, highlights include the choir's 2017 debut at the BBC Proms in London, a tour with Jean-Christophe Spinosi and the Ensemble Matheus in 2018, and the choir's debut at the MÜPA festival in Budapest in 2022, with a program of ensaladas and madrigals

from the Catalan Renaissance. The *St. John Passion* by Bach, under the direction of Xavier Puig, and the première of *Reconnaissance* by Kaija Saariaho and *Invocation to the earth* by Xavier Pagès Corella, under the direction of Simon Halsey, were last season's highlights. The most notable projects from the 2022-23 season included performing works by Palau de la Música Catalana guest composers Caroline Shaw and Ferran Cruixent (directed by Júlia Sesé, Chorus master), the concert to commemorate the centenary of the *Obra del Cançoner Popular de Catalunya*, a second collaboration with Europa Galante and Fabio Biondi on *Il ritorno d'Ulisse in patria* by Monteverdi, and a new collaboration with Franco Fagioli and L'Orchestre de l'Opéra Royal de Versailles, including two concerts in the French auditorium.

Der Cor de Cambra del Palau de la Música Catalana ist einer der renommiertesten professionellen Chöre Spaniens. Er wurde 1990 vom Orfeó Català (Katalanisches Orpheon) mit dem Auftrag gegründet, den universellen Chorgesang einem breiten Publikum zugänglich zu machen, das katalanische musikalische Erbe zu fördern und das Schreiben neuer Werke zu unterstützen. Der Chor wurde seither von Jordi Casas i Bayer, Josep Vila i Casañas und Simon Halsey geleitet. Derzeit ist Xavier Puig sein Chorleiter und Jordi Armengol begleitet ihn am Klavier.

Von den Mitgliedern wird ein hohes stimmliches und künstlerisches Niveau erwartet, Eigenschaften, die dem Ensemble ein großes Potenzial verleihen, und es zu einem musikalisch sehr hochwertigen Chor machen. Der Chor sang bereits unter der Leitung berühmter Meister wie René Jacobs, Marc Minkowski,

Kent Nagano, Simon Rattle, Gustavo Dudamel, Daniel Barenboim, Christophe Rousset, Vladimir Jurowski, Daniele Gatti, Simon Carrington oder auch Fabio Biondi und hat mit dem Countertenor Philippe Jaroussky und dem Tenor Mark Padmore zusammengearbeitet. Seit 2010 ist der Chor Mitglied von The European Network for Professional Chamber Choirs (TENSO).

Auf internationaler Ebene kann man sein Debüt 2017 bei den BBC Proms in London, seine Tournee mit Jean-Christophe Spinosi und dem Ensemble Matheus 2018 und sein Debüt beim MÜPA-Festival in Budapest 2022 mit einem Programm aus Ensaladas und Madrigalen hervorheben. Höhepunkte der vergangenen Saison waren zweifellos Bachs *Johannespassion* unter der Leitung von Xavier Puig sowie die Premieren von Kaija Saariahos *Reconnaissance* und Xavier Pagès Corellas *Invocation to the Earth* unter der Leitung von Simon Halsey. Die Saison 2022-23 bot wieder zahlreiche Höhepunkte, darunter die Aufführung von Werken der Gastkomponisten des Palau de la Música Catalana Caroline Shaw und Ferran Cruixent (Chorleiter: Júlia Sesé); das Gedenkkonzert zum hundertjährigen Bestehen der *Obra del Cançoner Popular de Catalunya*; eine erneute Zusammenarbeit mit Europa Galante und Fabio Biondi mit Monteverdis *Il ritorno d'Ulisse in patria* sowie die neue Zusammenarbeit mit Franco Fagioli und dem Orchestre de l'Opéra Royal de Versailles einschließlich zweier Konzerte im französischen Auditorium.

Pablo Bemsch, Margherita Maria Sala, Franco Fagioli, Marie Lys, Alex Rosen (de gauche à droite), Chapelle Royale de Versailles

Franco Fagioli, l'Orchestre de l'Opéra Royal et le Cor de Cambra del Palau de la Música Catalana à la Chapelle Royale de Versailles

MESSIAH · HWV 56

VOLUME 1

PART I

1. Symphony

2. Accompagnato
Comfort ye my people,
saith your God.
Speak ye comfortably to Jerusalem,
and cry unto her, that her warfare is accomplished,
that her iniquity is pardoned.
The voice of him that crieth in the wilderness;
Prepare ye the way of the Lord;
make straight in the desert
a highway for our God.
(Isaiah 40:1-3)

3. Air
Every valley shall be exalted,
and every moutain and hill made low;
the crooked straight and the rough places plain.
(Isaiah 40:4)

4. Chorus
And the glory of the Lord shall be revealed,
and all flesh shall see it together:
for the mouth of the Lord hath spoken it.
(Isaiah 40:5)

PARTIE I

1. Symphonie

2. Accompagnato
Consolez mon peuple,
a dit votre Dieu.
Parlez au cœur de Jérusalem,
et annoncez-lui que sa servitude est achevée,
et son injustice pardonnée.
Écoutez la voix de celui qui crie dans le désert ;
Frayez le chemin du Seigneur ;
et aplanissez dans le désert
une voie pour notre Dieu.
(Isaïe 40:1-3)

3. Air
Que toute vallée soit relevée,
toute montagne et toute colline abaissée ;
que le tortueux devienne droit et le rugueux lisse.
(Isaïe 40:4)

4. Chœur
Alors la gloire du Seigneur se révèlera,
et toute la chAir la verra en même temps :
car la bouche du Seigneur a parlé.
(Isaïe 40:5)

TEIL I

1. Symphonie

2. Accompagnato
Tröstet, tröstet mein Volk,
spricht euer Gott.
Redet freundlich, Boten, mit Jerusalem,
und prediget ihr, daß die Knechtschaft nun
zu Ende und ihre Missetat vergeben.
Vernehmt die Stimme des Predigers in der Wüste:
Bereitet dem Herrn den Weg,
und ebnet durch Wildnis ihm Pfade,
unserm Gott.
(Jesaja 40:1-3)

3. Air
Alle Tale macht hoch erhaben,
und alle Berge und Hügel tief,
das Krumme grad und das Rauhe macht gleich.
(Jesaja 40:4)

4. Chor
Denn die Herrlichkeit Gottes des Herrn wird offenbaret.
Alle Völker werden es sehen,
Da es Gott unser Herr verheißen hat.
(Jesaja 40:5)

5. Accompagnato

Thus saith the Lord of hosts:
Yet once a little while and I will shake
the heavens and the earth,
the sea and the dry land.
And I will shake all nations;
and the desire of all nations shall come.
(Haggai 2:6-7)

The Lord, whom ye seek,
shall suddenly come to His temple,
even the messenger of the Covenant,
whom ye delight in;
behold, He shall come,
saith the Lord of hosts.
(Malachi 3:1)

6. Air

But who may abide the day of His coming,
and who shall stand
when He appeareth?
For He is like a refiner's fire.
(Malachi 3:2)

7. Chorus

And he shall purify the sons of Levi,
that they may offer unto the Lord
an offering in righteousness.
(Malachi 3:3)

5. Accompagnato

Car voici que le Seigneur des armées dit :
Bientôt encore une fois j'ébranlerai
le ciel et la terre,
la mer et les continents.
Et j'ébranlerai toutes les nations ;
et le désir viendra de toutes les nations.
(Aggée 2:6-7)

Le Seigneur que vous recherchez,
viendra alors dans Son temple,
et l'ange de la nouvelle alliance,
que vous désirez aussi ;
le voici, Il va venir,
a dit le Dieu des armées.
(Malachie 3:1)

6. Air

Mais qui pourra supporter le jour de Sa venue,
et qui pourra demeurer debout
quand Il apparaîtra ?
Car Il enflammera comme le feu du purificateur.
(Malachie 3:2)

7. Chœur

Et Il purifiera les enfants de Lévi,
afin qu'ils puissent fAire au Seigneur
leurs offrandes dans la justice.
(Malachie 3:3)

5. Accompagnato

So spricht der Herr, Gott Zebaoth:
Noch eine kleine Zeit, und ich beweg
den Himmel und die Erde,
das Meer und das Trockne,
und ich beweg die Menschheit.
Dann wird der Trost aller Völker erscheinen.
(Haggai 2:6-7)

Der Herr, den ihr sucht,
kommt plötzlich zu seinem Tempel;
und der Engel des neuen Bundes,
deß ihr begehret,
steht auf, er erscheint,
so spricht Gott der Herr.
(Maleachi 3:1)

6. Air

Doch wer wird ertragen den Tag seiner Ankunft,
und wer besteht,
wenn Er erscheinet?
Denn Er entflammt wie des Läuterers Feuer.
(Maleachi 3:2)

7. Chor

Und er wird reinigen und läutern das Volk des Bundes,
auf daß es bringe Gott seinem Herrn ein Opfer
in Gerechtigkeit und Heiligkeit.
(Maleachi 3:3)

8. Recitative

Behold, a virgin shall conceive
and bear a son
and shall call his name Emmanuel,
God with us.
(Isaiah 7:14; Matthew 1:23)

8. Récitatif

Voici, une vierge sera enceinte
et enfantera un fils
et lui donnera le nom d'Emmanuel,
Dieu soit avec nous.
(Isaïe 7:14 ; Matthieu 1:23)

8. Rezitativ

Denn sieh, der Verheißene
des Herrn erscheint auf Erden,
und sein Name heißt Emanuel,
»Gott mit uns«.
(Jesaja 7:14; Matthäus 1:23)

9. Air & Chorus

O thou that tellest good tidings to Zion,
get thee up into the high mountain.
O thou that tellest good tidings to Jerusalem,
lift up thy voice with strength;
lift it up, be not afraid;
say unto the cities of Judah,
behold your God!
(Isaiah 40:9)

O thou that tellest good tidings to Zion,
Arise, shine, for thy Light is come,
and the glory of the Lord
is risen upon thee.
(Isaiah 60:1)

9. Air & Chœur

Ô toi qui apportes à Sion la bonne nouvelle,
monte sur une haute montagne.
Ô toi qui apportes à Jérusalem la bonne nouvelle,
élève puissamment la voix ;
crie bien haut et ne crains rien ;
et dis aux villes de Judas,
voici notre Dieu !
(Isaïe 40:9)

Ô toi qui apportes à Sion la bonne nouvelle,
Lève-toi, rayonne, car la lumière est proche,
et la gloire de Dieu
est levée sur toi.
(Isaïe 60:1)

9. Air & Chor

O du, die Wonne verkündet in Zion,
steig empor zur Höhe der Berge,
o du, die Gutes verheißet Jerusalem,
erheb dein Wort mit Macht,
ruf es laut und sei getrost,
verkünde den Städten des Landes:
Er kommt, dein Gott!
(Jesaja 40:9)

O du, die Wonne verkündet in Zion,
steh auf, strahle, denn dein Licht ist nah,
und die Herrlichkeit des Herrn
geht auf über dir.
(Jesaja 60:1)

10. Recitative

For behold, darkness shall cover the earth,
and gross darkness the people;
but the Lord shall arise upon thee,
and His glory shall be seen upon thee.
And the Gentiles shall come to thy light,
and kings to the brightness of thy rising.
(Isaiah 60:2-3)

10. Récitatif

Car regarde, le ténèbres couvriront la terre,
et une nuit obscure tous les peuples ;
mais le Seigneur resplendit sur toi,
et Sa gloire apparaîtra sur toi.
Et les gentils marcheront vers ta lumière,
et les rois vers l'éclat de ton apparition.
(Isaïe 60:2-3)

10. Rezitativ

Denn blick auf, Finsternis deckt alle Welt,
dunkle Nacht alle Völker.
Doch über dir gehet auf der Herr,
und seine Herrlichkeit erscheinet vor dir;
und die Heiden wandeln im Licht,
und Könige im Glanze deines Aufgangs.
(Jesaja 60:2-3)

11. Air
The people that walked in darkness
have seen a great light;
and they that dwell in the land
of the shadow of death,
upon them hath the light shined.
(Isaiah 9:1)

12. Chorus
For unto us a Child is born,
unto us a Son is given:
and the government shall be
upon His shoulder;
and His name shall be called
Wonderful, Counsellor, the Mighty God,
the Everlasting Father, the Prince of Peace.
(Isaiah 9:5)

13. Pifa (Sinfonia Pastorale)

14. Recitative
There were shepherds abiding in the field,
keeping watch over their flocks by night.
(Luke 2:8)

Recitative
And lo, the angel of the Lord came upon them,
and the glory of the Lord
shone round about them,
and they were sore afraid. (Luke 2:9)

11. Air
Le peuple qui marchait dans les ténèbres
a vu une grande lumière ;
et la lumière resplendit
sur ceux qui vivaient,
au pays de l'ombre et de la mort.
(Isaïe 9:2)

12. Chœur
Car un enfant nous est né,
un fils nous est downné :
la souveraineté sera
sur Ses épaules,
et Son nom signifiera
Merveilleux, Conseiller, Dieu fort,
Père Éternel, le Prince de la Paix.
(Isaïe 9:6)

13. Pifa (Symphonie Pastorale)

14. Récitatif
Il y avait des bergers couchant dans les champs,
qui veillaient la nuit sur leurs troupeaux.
(Luc 2:8)

Récitatif
Et alors l'ange du Seigneur,
et la gloire du seigneur les illumina,
et il furent saisis d'une grande frayeur.
(Luc 2:9)

11. Air
Das Volk, das da wandelt im Dunkel,
es sieht ein großes Licht.
Und die da wohnen
im Schatten des Todes,
ein strahlend Licht bescheinet sie.
(Jesaja 9:2)

12. Chor
Denn es ist uns ein Kind geboren,
uns zum Heil ein Sohn gegeben,
und die Herrschaft ist gelegt
auf seine Schulter,
und sein Name soll heißen:
Wunderbar, Herrlicher, der starke Gott,
der Ewigkeiten Vater und Friedefürst!
(Jesaja 9:6)

13. Pifa (Symphonie Pastorale)

14. Rezitativ
Es waren Hirten beisammen auf dem Felde,
die hüteten ihre Herden des Nachts.
(Lukas 2:8)

Rezitativ
Und siehe, der Engel des Herrn trat zu ihnen,
und die Klarheit des Herrn umleuchtete sie,
und sie fürchteten sich sehr.
(Lukas 2:9)

Recitative
And the angel said unto them : Fear not,
for behold, I bring you good tidings of great joy,
which shall be to all people.
For unto you is born this day
in the city of David a Saviour,
which is Christ the Lord.
(Luke 2:10-11)

Accompagnato
And suddenly there was with the angel,
a multitude of the heavenly host,
praising God, and saying:
(Luke 2:13)

15. Chorus
Glory to God in the highest,
and peace on earth,
good will towards men.
(Luke 2:14)

16. Air
Rejoice greatly, O daughter of Zion;
shout, O daughter of Jerusalem!
Behold, thy King cometh unto thee;
He is the righteous Saviour,
and He shall speak peace unto the heathen.
(Zachariah 9:9-10)

Récitatif
Et l'ange leur dit : ne craignez rien,
car je vous annonce une grande joie,
qui sera celle de tous les peuples.
Aujourd'hui vous est né
dans la ville de David
un sauveur qui est le Christ Seigneur.
(Luc 2:10-11)

Accompagnato
Et aussitôt une multitude de la troupe céleste,
fut avec l'ange,
qui loua Dieu et dit :
(Luc 2:13)

15. Chœur
Gloire à Dieu au plus haut,
et paix sur la terre,
aux hommes de bonne volonté.
(Luc 2:14)

16. Air
Réjouis-toi fort, ô fille de Sion ;
crie, ô fille de Jérusalem !
Regarde, voici venir ton roi ;
Il est le juste Sauveur,
et parlera de paix à tous les peuples.
(Zacharie 9:9-10)

Rezitativ
Und der Engel sprach zu ihnen: Fürchtet euch nicht!
Ich bringe frohe Kunde von dem Heil,
das da ward allen Völkern.
Denn euch ist heut in Davids Stadt
der Heiland geboren,
der Heiland, welcher ist Christus der Herr.
(Lukas 2:10-11)

Accompagnato
Und alsobald war da bei dem Engel
die Menge der himmlischen Heerscharen,
die lobten Gott und sprachen:
(Lukas 2:13)

15. Chor
Ehre sei Gott in der Höhe,
und Fried auf Erden,
und allen Menschen Heil.
(Lukas 2:14)

16. Air
Erwach, frohlocke, o Tochter von Zion,
auf, du Tochter von Jerusalem,
blick auf, dein König kommt zu dir.
Er ist der rechte Helfer,
und bringet Heil allen Völkern.
(Sacharja 9:9-10)

17. Recitative
Then shall the eyes of the blind be opened,
and the ears of the deaf unstopped.
Then shall the lame man leap as an hart,
and the tongue of the dumb shall sing.
(Isaiah 35:5-6)

18. Duet
He shall feed His flock like a shepherd;
and He shall gather the lambs with His arm,
and carry them in His bosom,
and gently lead those that are with young.
(Isaiah 40:11)

Come unto Him, all ye that labour,
come unto Him that are heavy laden,
and He will give you rest.
Take His yoke upon you, and learn of Him,
for He is meek and lowly of heart,
and ye shall find rest unto your souls.
(Matthew 11:28-29)

19. Chorus
His yoke is easy, His burthen is light.
(Matthew 11:30)

PART II

20. Chorus
Behold the lamb of God,
that taketh away the sin of the world.
(John 1:29)

17. Récitatif
Alors les yeux des aveugles seront ouverts,
et les oreilles des sourds entendront.
Alors le paralytique bondira comme un cerf,
et la langue des muets chantera.
(Isaïe 35:5-6)

18. Duo
Il nourrira son troupeau, semblable au berger ;
et rassemblera doucement ses brebis dans ses bras,
il les portera en son sein,
et conduira lentement les mères avec leurs petits.
(Isaïe 40:11)

Venez à lui, vous qui peinez,
et êtes chargés lourdement de tristesse,
car Il vous soulagera.
Prenez Son joug et devenez Ses disciples,
car il a le cœur doux et humble,
vous trouverez ainsi la paix de l'âme.
(Matthieu 11:28-29)

19. Chœur
Son joug est doux, Son fardeau est léger.
(Matthieu 11:30)

PARTIE II

20. Chœur
Voici l'agneau de Dieu,
Qui éloigne le péché du monde.
(Jean 1:29)

17. Rezitativ
Dann wird das Auge des Blinden sich auftun,
und das Ohr des Tauben wird hören;
dann springet der Lahme wie ein Hirsch,
und die Zunge des Stummen wird singen.
(Jesaja 35:5-6)

18. Duet
Er weidet seine Herde, dem Hirten gleich,
und heget seine Lämmer so sanft in seinem Arm;
er nimmt sie mit Erbarmen auf in seinen Schoß,
und leitet sanft, die in Nöten sind.
(Jesaja 40:11)

Kommt her zu ihm, die ihr mühselig seid,
kommt her zu ihm, mit Traurigkeit Beladene,
er spendet süßen Trost.
Nehmt sein Joch auf euch, und lernet von ihm,
denn er ist sanft und demutvoll,
so findet ihr Ruh und Seelenheil.
(Matthäus 11:28-29)

19. Chor
Sein Joch ist sanft, die Last ist leicht.
(Matthäus 11:30)

TEIL II

22. Chor
Seht an das Gotteslamm,
es trägt in Geduld die Sünde der Welt.
(Johannes 1:29)

21. Air
He was despised and rejected of men,
a man of sorrows
and acquainted with grief.
(Isaiah 53:3)

He gave His back to the smiters,
and His cheeks to them
that plucked off the hAir:
He hid not His face
from shame and spitting.
(Isaiah 50:6)

22. Chorus
Surely He hath borne our griefs,
and carried our sorrows!
He was wounded for our transgressions,
He was bruised for our iniquities;
the chastisement of our peace
was upon Him.
(Isaiah 53:4-5)

23. Chorus
And with His stripes we are healed.
(Isaiah 53:5)

24. Chorus
All we like sheep have gone astray;
we have turned
every one to his own way.
And the Lord hath laid on Him
the iniquity of us all.
(Isaiah 53:6)

21. Air
Il était dédaigné et méprisé de tous,
un homme de douleurs
et habitué à la souffrance.
(Isaïe 53:3)

Il offrait Son dos à ceux qui le frappaient,
Ses joues à ceux
qui lui arrachaient la barbe:
Il ne dérobait pas Son visage
à l'ignominie et aux crachats.
(Isaïe 50:6)

22. Chœur
Sûrement Il était pour nos souffrances,
et supportait nos peines!
Il était blessé de nos péchés,
et broyé de nos iniquités;
le châtiment qui nous apporte la paix
est tombé sur Lui.
(Isaïe 53:4-5)

23. Chœur
Par Ses blessures nous sommes guéris.
(Isaïe 53:5)

24. Chœur
Nous étions tous errants comme des brebis,
nous nous sommes détournés
chacun dans son chemin.
Mais le Seigneur a pris sur Lui
toutes nos iniquités.
(Isaïe 53:6)

21. Air
Er ward verschmähet und verachtet,
von allen verschmäht, ein Mann
der Schmerzen und umgeben mit Qual.
(Jesaja 53:3)

Den Rücken bot er den Peinigern,
hielt die Wange dar
der rohen Feinde Wut,
er barg nicht sein Antlitz
vor Schmach und Schande.
(Jesaja 50:6)

22. Chor
Wahrlich, er trug unsre Qual
und litt unsre Schmerzen;
ward verwundet um unsre Sünde,
ward zerschlagen um unsre Missetat,
unsre Strafe liegt auf ihm
zu unserm Frieden.
(Jesaja 53:4-5)

23. Chor
Durch seine Wunden sind wir geheilt.
(Jesaja 53:5)

24. Chor
Der Herde gleich, vom Hirten fern,
so irrten wir zerstreut,
und es wallte jeder seinen eignen Weg;
doch der Ewige warf auf ihn
unser aller Missetat.
(Jesaja 53:6)

25. Accompagnato
All they that see Him
laugh Him to scorn;
they shoot out their lips,
and shake their heads, saying:
(Psalm 22:7)

26. Chorus
He trusted in God that He would deliver Him;
Let Him deliver Him, if He delight in Him.
(Psalm 22:9)

25. Accompagnato
Tous ceux qui Le voient
se rient de Lui ;
ils lui font la moue,
et hochent la tête en disant :
(Psaume 22:7)

26. Chœur
Il a fait confiance à Dieu pour qu'Il le délivre :
Qu'Il le sauve, s'Il l'aime.
(Psaume 22:8)

25. Accompagnato
Und alle, die ihn sehen,
sprechen ihm Hohn,
verspotten ihn frech,
und schütteln das Haupt und sagen:
(Psalm 22:7)

26. Chor
Er trauete Gott, der würd erretten ihn,
so mag er retten ihn, hat er Gefallen an ihm.
(Psalm 22:8)

VOLUME 2

1. Recitative
Thy rebuke hath broken His heart:
He is full of heaviness.
He looked for some to have pity on Him,
but there was no man,
neither found He any to comfort Him.
(Psalm 69:21)

Air
Behold, and see if there be any sorrow
like unto His sorrow
(Lamentations 1:12)

1. Récitatif
Cette opprobre a brisé Son cœur :
Il est rempli de tristesse.
Il a cherché si quelqu'un avait de la compassion,
mais il n'y avait personne,
ni quelqu'un pour le consoler.
(Psaume 69:20)

Air
Voyez et regardez s'il est une douleur
semblable à la douleur qui l'accable ?
(Lamentations 1:12)

1. Rezitativ
Diese Schmach brach ihm sein Herz;
er ist voll von Traurigkeit.
Er schaute umher, ob ein Mitleid sich regte:
aber da war keiner,
da war auch nicht einer, zu trösten ihn.
(Psalm 69:20)

Air
Schau hin und sieh, wer kennet solche Qualen,
schwer wie seine Qualen?
(Klagelieder 1:12)

2. Recitative
He was cut off out of the land of the living:
for the transgressions of Thy people
was He stricken.
(Isaiah 52:8)

3. Air
But Thou didst not leave His soul in hell;
nor didst Thou suffer Thy Holy One
to see corruption.
(Psalm 16:10)

4. Chorus
Lift up your heads, O ye gates;
and be ye lift up, ye everlasting doors;
and the King of Glory shall come in.
Who is this King of Glory?
The Lord strong and mighty,
The Lord mighty in battle.
Who is this King of Glory?
The Lord of Hosts,
He is the King of Glory.
(Psalm 24:7-10)

5. Recitative
Unto which of the angels
said He at any time:
Thou art My Son,
this day have I begotten Thee?
(Hebrews 1:5)

2. Récitatif
Il était arraché à la terre des vivants :
Il était frappé
à cause des péchés de son peuple.
(Isaïe 52:8)

3. Air
Mais tu n'as point laissé Son âme au tombeau ;
et tu ne lui as pas permis
de voir la corruption.
(Psaume 16:10)

4. Chœur
Rehaussez-vous, ô portes éternelles,
Et ouvrez-vous tout grand ;
Que le Roi de gloire fasse son entrée.
Quel est ce Roi de Gloire ?
C'est le Seigneur fort et tout-puissant,
le Seigneur puissant dans la bataille.
Quel est ce Roi de Gloire ?
C'est le Seigneur des armées,
Il est le Roi de Gloire.
(Psaume 24:7-10)

5. Récitatif
Auquel des anges
a-t-il jamais dit :
Tu es Mon Fils,
ce jour je t'ai engendré ?
(Hébreux 1:5)

2. Rezitativ
Er ist dahin aus dem Lande des Lebens,
der um die Sünden seines Volkes
ward geschlagen.
(Jesaja 52:8)

3. Air
Doch du ließest ihn im Grabe nicht;
du wolltest nicht dulden,
daß dein Heiliger Verwesung sähe.
(Psalm 16:10)

4. Chor
Hoch tut euch auf, und öffnet euch weit,
ihr Tore der Welt,
denn der König der Ehren ziehet ein!
Wer ist der König der Ehren?
Der Herr, stark und mächtig,
stark und mächtig im Streite.
Wer ist der König der Ehren?
Gott Zebaoth,
er ist der König der Ehren.
(Psalm 24:7-10)

5. Rezitativ
Zu welchem von den Engeln
hat jemals er gesagt:
Du bist mein Sohn,
und heut hab ich gezeuget dich?
(Hebräer 1:5)

6. Chorus
Let all the angels of God worship Him.
(Hebrews 1:6)

7. Air
Thou art gone up on high;
Thou hast led captivity captive,
and received gifts for men;
yeah, even from Thine enemies,
that the Lord God might dwell among them.
(Psalm 68:18)

8. Chorus
The Lord gave the word;
great was the company of the preachers.
(Psalm 68:12)

9. Air (Soprano)
How beautiful are the feet of them
that preach the gospel of peace,
and bring glad tidings of good things.
(Isaiah 52:7 / Romans 10:15)

10. Chorus
Their sound is gone out into all lands,
and their words unto the ends of the world.
(Romans 10:18)

6. Chœur
Que tous les anges de Dieu l'adorent.
(Hébreux 1:6)

7. Air
Tu es monté dans les Airs ;
Tu as amené des prisonniers captifs,
Et reçu des dons pour ces hommes ;
Et même pour tes ennemis,
Afin que le Dieu Tout-puissant demeure parmi eux.
(Psaume 68:18)

8. Chœur
Le Seigneur leur donna la parole ;
Les prêcheurs étaient en foule innombrable.
(Psaume 68:12)

9. Air (Soprano)
Qu'ils sont beaux les pieds de celui
qui publie la paix,
qui apporte de bonnes nouvelles.
(Isaïe 52:7 / Romains 10:15)

10. Chœur
Leur voix est sortie dans toutes les terres,
et leurs paroles jusqu'aux extrémités du monde.
(Romains 10:18)

6. Chor
Laßt alle Engel des Herrn preisen ihn.
(Hebräer 1:6)

7. Air
Du fuhrest in die Höh,
du hast gefangen das Gefängnis,
du erwarbest Gnade für uns,
ja selbst für deine Feinde,
daß Gott der Herr stets wohne bei ihnen.
(Psalm 68:18)

8. Chor
Der Herr gab das Wort:
Groß war die Menge der Boten Gottes.
(Psalm 68:12)

9. Air (Soprano)
Wie lieblich ist der Boten Schritt,
die Friedensbotschaft bringen,
Botschaft von Erlösung.
(Jesaja 52:7 / Römer 10:15)

10. Chor
Ihr Schall gehet aus in jedes Land,
und ihr Wort an alle Enden der Welt.
(Römer 10:18)

11. Air (Bass)

Why do the nations so furiously rage together,
and why do the people
imagine a vain thing?
The kings of the earth rise up,
and the rulers take counsel together
against the Lord,
and against His Anointed.
(Psalm 2:1-2)

12. Chorus

Let us break their bonds asunder,
and cast away their yokes from us.
(Psalm 2:3)

13. Recitative (Tenor)

He that dwelleth in heaven
shall laugh them to scorn;
the Lord shall have them in derision.
(Psalm 2:4)

Air (Tenor)

Thou shalt break them with a rod of iron;
Thou shalt dash them in pieces
like a potter's vessel.
(Psalm 2:9)

11. Air (Basse)

Pourquoi les nations s'assemblent-elles en fureur,
pourquoi les peuples
préparent-ils de vains complots ?
Les rois de la terre se sont levés,
et les princes ont tenu conseil ensemble
contre le Seigneur,
et contre son Oint.
(Psaume 2:1-2)

12. Chœur

Debout, brisons leurs chaînes,
et rejetons loin de nous leurs liens.
(Psaume 2:3)

13. Récitatif (Ténor)

Celui qui trône dans les cieux
Se rira de leur colère ;
Le Seigneur les tournera en dérision.
(Psaume 2:4)

Air (Ténor)

Tu les briseras avec une barre de fer,
Tu les mettras en pièces
Comme un vase de potier.
(Psaume 2:9)

11. Air (Bass)

Warum denn rasen und toben die Heiden im Zorne,
und warum halten
die Völker stolzen Rat?
Die Könige der Welt stehn auf,
und die Fürsten entflammen
in Aufruhr wider den Herrn
und seinen Gesalbten.
(Psalm 2:1-2)

12. Chor

Wir wollen ihre Bande zerreissen
und ihre Fesseln von uns werfen!
(Psalm 2:3)

13. Rezitativ (Tenor)

Der da thronet im Himmel,
er lacht ihrer Wut;
der Herr, er spottet ihres Grimmes.
(Psalm 2:4)

Air (Tenor)

Du zerschlägst sie mit dem eisernen Zepter,
du zerbrichst sie zu Scherben
wie des Töpfers Gefäße.
(Psalm 2:9)

14. Chorus

Hallelujah: For the Lord God Omnipotent reigneth.
(Revelation 19:6)
The Kingdom of this world
is become the Kingdom of our Lord,
and of His Christ;
and He shall reign for ever and ever.
(Revelation 11:15)
King of Kings, and Lord of Lords.
(Revelation 19:16)
Hallelujah!

PART III

15. Air

I know that my Redeemer liveth,
and that He shall stand
at the latter day upon the earth.
And though worms destroy this body,
yet in my flesh shall I see God.
(Job 19:25-26)

For now is Christ risen from the dead,
the first fruits of them that sleep.
(I Corinthians 15:20)

16. Chorus

Since by man came death,
by man came also
the resurrection of the dead.
For as in Adam all die,
even so in Christ
shall all be made alive.
(I Corinthians 15:21-22)

14. Chœur

Alléluia : car le Seigneur Tout-puissant règne.
(Révélations 19:6)
Le Royaume du monde
est désormais le royaume du Seigneur,
et de Son Christ ;
et Il règnera pour toujours.
(Révélations 11:15)
Roi des rois, Dieu des dieux,
(Révélations 19:16)
Alléluia !

PARTIE III

15. Air

Je sais que mon Rédempteur vit,
et qu'Il restera
jusqu'au dernier jour de la terre.
Et bien que les vers auront détruit mon corps,
je verrai encore Dieu dans ma chAir.
(Job 19:25-26)

Car Christ est ressuscité,
prémices pour ceux qui dorment.
(I Corinthiens 15:20)

16. Chœur

Car puisque la mort venue par un homme,
c'est aussi par un homme
qu'est venue la résurrection des morts.
De même que tous meurent en Adam,
tous revivront
dans le Christ.
(I Corinthiens 15:21-22)

14. Chor

Hallelujah, denn Gott der Herr regieret allmächtig.
(Offenbarung 19:6)
Das Königreich der Welt
ist fortan das Königreich des Herrn
und seines Christ,
und er regiert auf immer und ewig.
(Offenbarung 11:15)
Herr der Herrn, der Welten Gott.
(Offenbarung 19:16)
Hallelujah!

TEIL III

15. Air

Ich weiß, daß mein Erlöser lebet,
und daß er erscheint
am letzten Tage dieser Erd.
Wenn Verwesung mir gleich drohet,
wird dies mein Auge Gott doch sehn.
(Hiob 19:25-26)

Denn Christ ist erstanden von dem Tod,
der Erstling derer, die schlafen.
(I Korinther 15:20)

16. Chor

Wie durch Einen der Tod:
So kam durch Einen
die Auferstehung von dem Tod.
Denn wie durch Adam alles stirbt:
Also lebt in Christo
alles wieder auf.
(I Korinther 15:21-22)

17. Recitative
Behold, I tell you a mystery;
we shall not all sleep,
but we shall all be changed
in a moment,
in the twinkling of an eye, at the last trumpet.
(I Corinthians 15:51-52)

18. Air
The trumpet shall sound,
and the dead shall be raised incorruptible,
and we shall be changed.
(I Corinthians 15:52-53)

19. Recitative
Then shall be brought to pass
the saying that is written:
Death is swallowed up in victory.
(I Corinthians 15:54)

20. Duet
O death, where is thy sting?
O grave, where is thy victory?
The sting of death is sin,
and the strength of sin is the law.
(I Corinthians 15:55-56)

21. Chorus
But thanks be to God
who giveth us the victory
through our Lord Jesus-Christ.
(I Corinthians 15:57)

17. Récitatif
Voici, je vous dévoile un mystère :
nous ne mourrons pas tous,
mais tous nous seront changés
en un instant,
en un clin d'œil, à la trompette dernière.
(I Corinthiens 15:51-52)

18. Air
La trompette sonnera,
et les morts ressusciteront incorruptibles
et nous serons changés.
(I Corinthiens 15:52-53)

19. Récitatif
Alors sera accompli
ce qui est écrit :
la Mort a été engloutie dans la victoire.
(I Corinthiens 15:54)

20. Duo
Ô Mort, où est ton dard ?
Ô tombeau, où est ta victoire ?
Le dard de la mort c'est le péché,
et la puissance du péché c'est la Loi.
(I Corinthiens 15:55-56)

21. Chœur
Mais grâces soient rendues à Dieu
qui nous a donné la victoire
par notre Seigneur Jésus-Christ.
(I Corinthiens 15:57)

17. Rezitativ
Vernehmt, ich künd ein Geheimnis an:
Wir entschlafen nicht alle,
doch werden wir alle verwandelt,
und das plötzlich,
in des Augenblickes Wehn, beim Schall der Posaune.
(I Korinther 15:51-52)

18. Air
Sie schallt, die Posaun,
und die Toten erstehn unverweslich,
und wir werden verwandelt.
(I Korinther 15:52-53)

19. Rezitativ
Dann wird erfüllt,
was da geschrieben stehet:
Der Tod ist in den Sieg verschlungen.
(I Korinther 15:54)

20. Duo
O Tod, wo ist dein Stachel,
o Grab, wo deine Siegesmacht?
Des Todes Stachel ist die Sünde,
und die Kraft der Sünde ist das Gesetz.
(I Korinther 15:55-56)

21. Chor
Drum Dank sei dir Gott,
der uns den Sieg gegeben hat
durch Christum unsern Herrn.
(I Korinther 15:57)

22. Air

If God be for us,
who can be against us?
(Romans 8:31)

Who shall lay anything
to the charge of God's elect?
It is God that justifieth,
who is he that condemneth?
It is Christ that died,
yeah rather, that is risen again,
who is at the right hand of God,
who makes intercession for us.
(Romans 8:33-34)

23. Chorus

Worthy is the Lamb
that was slain,
and hath redeemed us
to God by His blood,
to receive power, and riches, and wisdom,
and strength, and honour,
and glory and blessing.
Blessing and honour, glory and power,
be unto Him
that sitteth upon the throne,
and unto the Lamb,
for ever and ever.
Amen.
(Revelations 5:12-14)

22. Air

Si Dieu est avec nous,
qui peut être contre nous ?
(Romains 8:31)

Qui pourra dire quelque chose
contre l'élu de Dieu ?
Si Dieu est celui qui justifie,
quel est celui qui condamnera ?
C'est le Christ qui est mort,
et qui de plus est ressuscité,
Il est assis à la main droite de Dieu,
et intercède pour nous.
(Romains 8:33-34)

23. Chœur

Gloire à l'Agneau
Qui a été tué,
et nous a réconciliés
avec Dieu par son sang,
pour recevoir force et richesse et sagesse,
et puissance et honneur,
et gloire et grandeur et grâce.
Nous Lui devons
puissance et honneur et gloire,
Lui qui siège sur le trône,
ainsi que l'Agneau,
pour toujours et toujours.
Amen.
(Révélations 5:12-14)

22. Air

Wenn Gott ist für uns,
wer könnte uns schaden?
(Römer 8:31)

Wer wird dann noch verklagen,
die Er hat auserwählt?
Hier ist Gott, der sie gerecht macht.
Wer kann uns da verdammen?
Hier ist Christ, der gestorben,
ja vielmehr, der auferstanden vom Tod,
der sitzet zur rechten Hand Gottes,
bei dem er uns Gnade erwirkt.
(Römer 8:33-34)

23. Chor

Würdig ist das Lamm,
das da starb,
und hat versöhnet uns
mit Gott durch sein Blut,
zu nehmen Stärke, und Reichtum, und Weisheit,
und Macht, und Ehre,
und Hoheit, und Segen.
Alle Gewalt, und Ehr, und Macht, und Lob,
und Preis gebühret ihm,
der sitzet auf seinem Thron
und also dem Lamm,
auf immer und ewig.
Amen.
(Offenbarung 5:12-14)

La Chapelle royale, Versailles

La Chapelle Royale de Versailles, à la gloire de Dieu et du Roi

En tant que Roi Très Chrétien, Louis XIV eut à cœur d'édifier dans la résidence royale de Versailles, devenue en 1682 le siège officiel du pouvoir, une chapelle particulièrement visible, lieu public de sa dévotion. Il en annonça la réalisation dès 1682 et en entreprit le chantier qui s'étendit jusqu'en 1710. Construite par les soins des architectes Jules Hardouin-Mansart puis Robert de Cotte, l'édifice est une splendide chapelle palatine, où la tribune royale à l'Ouest (de plain-pied avec l'étage noble du grand appartement du Roi) fait face à l'Autel situé à l'Est, surmonté par le Grand Orgue Clicquot-Tribuot, autour duquel se disposaient les musiciens et chanteurs. L'ornementation de la Chapelle fut réalisée par plus de cent sculpteurs, tandis que les somptueuses peintures des voûtes furent confiées à Lafosse, Coypel et Jouvenet. Dernier bâtiment de Versailles inauguré par Louis XIV, la Chapelle Royale accueillait chaque jour la messe du Roi, messe basse accompagnée en musique par les œuvres composées pour Versailles par Lully, Lalande, Campra, Couperin, etc.

Depuis septembre 2009, Château de Versailles Spectacles propose tout au long de sa saison musicale, une programmation à la Chapelle Royale, qui accueille des ensembles et des artistes français et internationaux prestigieux. Cecilia Bartoli, Philippe Jaroussky, Le Concert Spirituel dirigé par Hervé Niquet, Les Arts Florissants dirigés par William Christie, The Monteverdi Choir dirigé par John Eliot Gardiner, le Chœur & Orchestre de l'Opéra Royal, l'Ensemble Marguerite Louise dirigé par Gaétan Jarry, Les Pages et les Chantres du Centre de musique baroque de Versailles, Pygmalion dirigé par Raphaël Pichon, le Poème Harmonique dirigé par Vincent Dumestre, l'ensemble Correspondances dirigé par Sébastien Daucé, mais aussi Ton Koopman, Paul McCreesh, Diego Fasolis, Paul Van Nevel, Michel Corboz, Harry Christophers,

Robert King, François-Xavier Roth, Les Épopées dirigées par Stéphane Fuget, Valentin Tournet, donnent à entendre Messes, Motets et Oratorios qui font à nouveau resplendir la musique sacrée dans le saint des saints de Versailles.

C'est la musique qui donne à Versailles son âme, sa vie, sa respiration. Elle reprend sa place aujourd'hui, grâce à Château de Versailles Spectacles dont la passion fait revivre ce palais somptueux avec ce qui l'a animé pendant plus d'un siècle et nous en révèle l'origine et l'inspiration.

Cette collection d'enregistrements en est le témoignage : emblématiques de la programmation de Château de Versailles Spectacles, parfois surprenants mais toujours exigeants.

Château de Versailles Spectacles
Catherine Pégard, Présidente
Laurent Brunner, Directeur

The Royal Chapel at Versailles, to the glory of God and of the King

As a Very Christian king, Louis XIV took it to heart to build within the royal residence a particularly visible chapel, a public place of devotion. As early as 1682 he announced the construction and the building works lasted until 1710. Built by the architects Jules Hardouin-Mansart and then Robert de Cotte, the structure is a splendid palatine chapel, where the royal gallery to the west (on the same level as the grand royal chambers) facing the altar to the east, surmounted by the great Clicquot-Tribout organ around which stood musicians and singers. The decoration of the chapel was carried out by one hundred sculptors, whereas the sumptuous paintings in the vaulted arches were entrusted to Lafosse, Coypel and Jouvenet. It was the last building at Versailles to be inaugurated by Louis XIV himself. The Royal Chapel

organised the king's Mass every day; a low mass accompanied by music composed for Versailles by Lully, Lalande, Campra, Couperin, etc.

Since September 2009, Château de Versailles Spectacles propose throughout the season a musical programme in the Royal Chapel, which includes invitations to prestigious French and international artists and ensembles. Cecilia Bartoli, Philippe Jaroussky, Le Concert Spirituel conducted by Hervé Niquet, Les Arts Florissants conducted by William Christie, The Monteverdi Choir, conducted by Sir John Eliot Gardiner, le Chœur & Orchestre de l'Opéra Royal, l'Ensemble Marguerite Louise dirigé par Gaétan Jarry, Les Pages et les Chantres du Centre de musique baroque de Versailles, l'Ensemble Pygmalion conducted by Raphaël Pichon, The Poème Harmonique conducted by Vincent Dumestre, the ensemble Correspondances conducted by Sébastien Daucé but also Ton Koopman, Robert King, Paul McCreesh, Diego Fasolis, Paul van Nevel, Michel Corboz, Harry Christophers, François-Xavier Roth, Les Épopées conducted by Stéphane Fuget, Valentin Tournet, propose masses motets and oratorios which once again bring out the resplendent beauty of the sacred music in the holiest of holy places at Versailles.

It is music which gives Versailles its soul, its living breath. This music now takes place every day, thanks to Château de Versailles Spectacles whose passion brings alive this sumptuous palace with that which enlivened it for more than a century and now reveals to us its origins and its inspiration.

This collection of recordings bears witness to this. Emblematic of the Château de Versailles Spectacles' programming, sometimes surprising but always challenging.

Château de Versailles Spectacles
Catherine Pégard, President
Laurent Brunner, Director

Die Schlosskapelle von Versailles zu Ehren Gottes und des Königs

Als dem Christentum verschriebener König lag es Ludwig XIV. sehr am Herzen, in der königlichen Residenz in Versailles, die 1682 zum offiziellen Machtsitz wurde, eine überaus prachtvolle Kapelle als sichtbares Zeichen seiner Frömmigkeit errichten zu lassen. 1682 kündigte der König den Bau an, wobei die Arbeiten bis 1710 andauern sollten. Unter der architektonischen Leitung von Jules Hardouin-Mansart und später Robert De Cotte entstand eine prunkvolle Hofkapelle. Die königliche Empore im Westen (mit direktem Zugang von den königlichen Paradezimmern aus) liegt gegenüber dem Altar. Über diesem befindet sich die imposante Orgel von Clicquot und Tribuot, um die herum sich die Musiker und Sänger aufstellten. An der Ornamentik der Schlosskapelle arbeiteten über hundert Bildhauer, während die üppigen Deckenmalereien von Lafosse, Coypel und Jouvenet gestaltet wurden. Die Schlosskapelle war das letzte von Ludwig XIV. eingeweihte Bauwerk in Versailles. Täglich wurde dort die Königliche Messe gelesen und musikalisch mit für Versailles komponierten Stücken von Lully, Lalande, Campra, Couperin und anderen begleitet.

Seit September 2009 richtet Château de Versailles Spectacles in der Schlosskapelle Konzerte mit namhaften französischen und internationalen Ensembles und Künstlern aus: Cecilia Bartoli, Philippe Jaroussky, Le Concert Spirituel unter der Leitung von Hervé Niquet, Les Arts Florissants unter der Leitung von William Christie, The Monteverdi Choir unter der Leitung von John Eliot Gardiner, le Chœur & Orchestre de l'Opéra Royal, l'Ensemble Marguerite Louise unter der Leitung von Gaétan Jarry, Les Pages et les Chantres des Zentrums für Barocke Musik von Versailles (CMBV), Pygmalion unter der Leitung von Raphaël Pichon,

Le Poème Harmonique unter der Leitung von Vincent Dumestre, das ensemble Correspondances unter der Leitung von Sébastien Daucé, aber auch Ton Koopman, Paul McCreesh, Diego Fasolis, Paul Van Nevel, Michel Corboz, Harry Christophers, Robert King, François Xavier Roth, Les Épopées unter der Leitung von Stéphane Fuget, Valentin Tournet geben Messen, Motetten und Oratorien und lassen die geistliche Musik in der Schlosskapelle zu Versailles wieder im alten Glanz erstrahlen.

Schließlich bildet die Musik die Seele, das Leben und den Atem von Versailles. Heute kann sie dort wieder den ihr gebührenden Platz einnehmen: Dank dem Engagement von Château de Versailles Spectacles findet der prunkvolle Palast zu dem zurück, was ihn über ein Jahrhundert lang beseelt hat, und schenkt uns einen Einblick seine ursprüngliche Inspiration.

Diese Aufnahmensammlung spiegelt das Programm von Château de Versailles Spectacles wider: Oftmals überraschend und stets anspruchsvoll.

Château de Versailles Spectacles
Catherine Pégard, Vorsitzende
Laurent Brunner, Direktor

SOUTENONS L'OPÉRA ROYAL
Support the Royal Opera

Richard Cœur de Lion, *Opéra Royal, octobre 2019, soutenu par l'ADOR*

Château de Versailles Spectacles, filiale privée du Château de Versailles, a pour mission de perpétuer le foisonnement musical et artistique qui fait rayonner la résidence royale dans le monde entier. Elle produit la saison musicale de l'Opéra Royal, soit près d'une centaine de représentations par an à l'Opéra Royal et à la Chapelle Royale, des concerts d'exception au Salon d'Hercule et dans la Galerie des Glaces ainsi que les grands spectacles de plein air à l'Orangerie. Elle ne reçoit aucune subvention publique. Ses recettes de billetterie et le soutien de donateurs privés et d'entreprises mécènes lui permettent de construire une saison riche qui réunit plus de 50 000 spectateurs par an.

Château de Versailles Spectacles has for mission to produce the musical season of the Royal Opera which features classical music programs set in the Versailles Palace's Royal Chapel and Opera House, and the Versailles Festival which features outdoor entertainment programs. Château de Versailles Spectacles does not receive any public subsidy. The strong box office revenues and the support of private donors and corporate sponsors allows us to offer the musical and artistic productions that makes Versailles shine throughout the world.

L'ADOR – les Amis de l'Opéra Royal, éligible au mécénat (réduction d'impôts de 66% du don), rassemble les donateurs particuliers. Les Amis apportent un soutien financier nécessaire à des projets artistiques d'excellence, confiés à des artistes de renommée internationale comme à de jeunes artistes talentueux et prometteurs. Les niveaux d'adhésion, à partir de 500€, leur permettent de bénéficier d'avantages et ont un accès privilégié à une extraordinaire saison musicale.

The ADOR – the Friends of the Royal Opera – brings together private donors. In particular, the Friends provide the necessary financial support for excellent artistic projects entrusted to young artists.

Contact : amisoperaroyal@gmail.com
+33 1 30 83 70 92

Le Cercle des Mécènes de l'Opéra Royal, éligible au mécénat (réduction d'impôts de 60% du don), rassemble les entreprises qui œuvrent au rayonnement de l'Opéra Royal. Les niveaux d'adhésion, à partir de 4000€, donnent accès à de fortes contreparties qui permettent aux entreprises de réaliser des opérations de relations publiques de grande qualité.

The Circle of Patrons of the Royal Opera brings together companies that work to benefit the Royal Opera. Membership levels, starting at € 4,000, give access to highly valuable benefits that allow corporations to carry out level public relations operations that include the faculty to entertain customers at Versailles.

Contact : mecenat@chateauversailles-spectacles.fr
+33 1 30 83 76 35

Préparer l'avenir
LA FONDATION DE L'OPÉRA ROYAL

L'ADOR et l'Académie des beaux-arts ont créé la Fondation de l'Opéra Royal afin d'assurer la pérennisation de la saison d'opéras et de concerts du Château de Versailles. Les donateurs de la Fondation s'engagent à préparer l'avenir de l'Opéra Royal en constituant une dotation qui lui permettra de continuer à produire une saison d'excellence qui enchante et inspire un public de plus en plus large et nombreux. L'Opéra Royal ne bénéficie d'aucune subvention publique. Son financement est assuré par ses recettes de billetterie et l'engagement de ses mécènes attachés au rayonnement du Château de Versailles à travers la musique, le théâtre et le ballet. La Fondation de l'Opéra Royal a réalisé sa première action philanthropique durant la saison 2021-2022 en apportant un soutien financier aux célébrations du quatrième centenaire de la naissance de Molière. Pour cette saison 2022-2023, la Fondation soutiendra une nouvelle production scénique de l'opéra David et Jonathas de Marc-Antoine Charpentier, présentée à la Chapelle Royale.

Pour agir durablement, la Fondation fait appel à la générosité publique et sollicite donations et legs, dons en numéraire, IFI, biens immobiliers, mobiliers, titres et actions, qui donnent droit à des réductions d'impôts. Ses comptes sont sous le strict contrôle de l'Académie des beaux-arts..

FAITES UN DON !

Rendez-vous sur **www.chateauversailles-spectacles.fr/fondation** Faire un don à la Fondation de l'Opéra Royal vous permet de bénéficier d'une réduction fiscale de 66 % de la somme versée sur l'Impôt sur le Revenu. Si vous avez choisi de donner au titre de votre IFI (Impôt sur la Fortune Immobilière), cette déduction s'élèvera à 75 % de la somme versée.

Planning for the future
THE FONDATION DE L'OPÉRA ROYAL

The ADOR and the Académie des Beaux-Arts have established the Fondation de l'Opéra Royal (Royal Opera Foundation) to secure the future of the opera and concert season at the Château de Versailles. The foundation's donors are committed to planning for the future of the Opéra Royal by creating an endowment fund that will enable it to keep producing this season of excellence, which continues to enchant and inspire an ever wider and larger audience. The Opéra Royal receives no public subsidies. It is funded through revenue from ticket sales and the dedication of its patrons, who are committed to upholding the reputation of the Château de Versailles through music, theatre and ballet. The Fondation de l'Opéra Royal conducted its first philanthropic initiative during the 2021-2022 season, providing financial support for the celebrations of the fourth centenary of Molière's birth. For this 2022-2023 season, the foundation will be supporting a new stage production of the opera David et Jonathas by Marc-Antoine Charpentier, presented at the Chapelle Royal.

To ensure its work can continue in the long term, the foundation appeals to the generosity of the public, requesting donations, bequests and contributions in cash, wealth tax, movable and immovable property, equity and shares, which are tax-deductible. Its accounts are strictly controlled by the Académie des Beaux-Arts.

MAKE A DONATION!

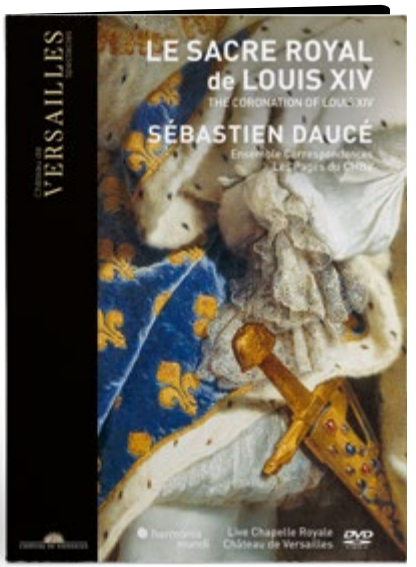
Visit **www.chateauversailles-spectacles.fr/fondation** Making a donation to the Fondation de l'Opéra Royal entitles you to an income tax deduction of 66% of the amount donated. If you have chosen to donate through your wealth tax (French IFI), this deduction increases to 75% of the amount donated.

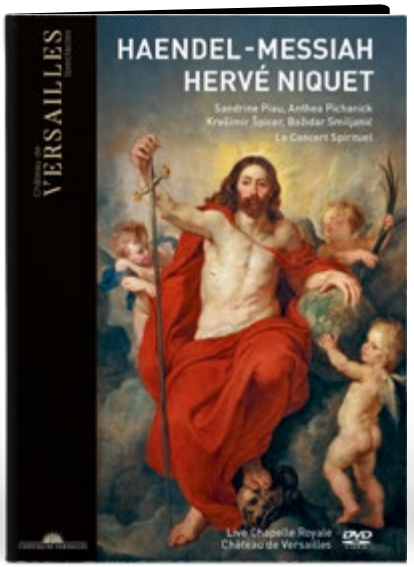
LA COLLECTION

Château de
VERSAILLES
Spectacles

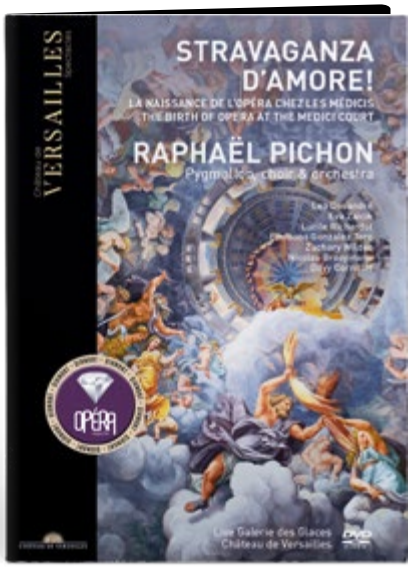
VERSAILLES
PLÁCIDO DOMINGO
THE VERSAILLES GALA
Verdi · Puccini · Berlioz
Giordano · Cilea · Massenet · Lehár
Jennifer Rowley, soprano
Orchestre de l'Opéra Royal
Laurent Campellone
Live Opéra Royal de Versailles 2022

VERSAILLES
BERLIOZ
BENVENUTO CELLINI
GARDINER
DISCO DEL MESE
OPERA AWARDS


VERSAILLES
LE SACRE ROYAL
de LOUIS XIV
SÉBASTIEN DAUCÉ
Live Chapelle Royale
Château de Versailles


VERSAILLES
HAENDEL - MESSIAH
HERVÉ NIQUET
Live Chapelle Royale
Château de Versailles

VERSAILLES
MONTEVERDI
VESPRO
DELLA BEATA VERGINE
RAPHAËL PICHON
Pygmalion, choir & orchestra
OPERA
Live Chapelle Royale
Château de Versailles


VERSAILLES
STRAVAGANZA
D'AMORE!
RAPHAËL PICHON
Pygmalion, choir & orchestra
OPERA
Live Galerie des Glaces
Château de Versailles

LIVE
OPERA
VERSAILLES

L'Opéra de Versailles chez vous en streaming !

www.live-operaversailles.fr

Enregistré les 10, 11, 17 et 18 décembre 2022
à la Chapelle Royale de Versailles

Enregistrement, montage et mastering : Franck Jaffrès

Traductions anglaises : Christopher Bayton
Traductions allemandes : Silvia Berutti-Ronelt
Traductions des biographies : ADT International

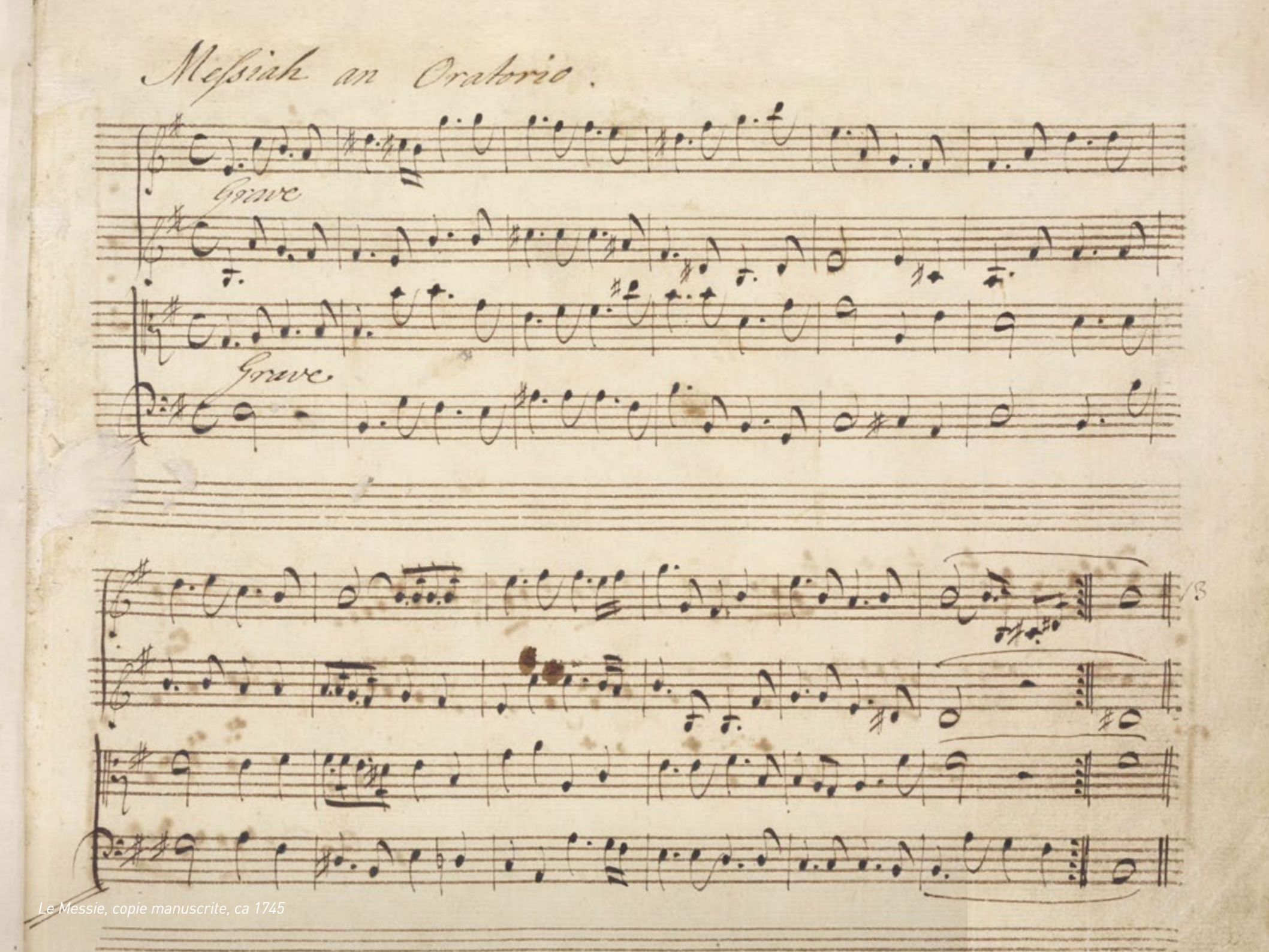
Collection Château de Versailles Spectacles
Château de Versailles Spectacles
Pavillon des Roulettes, grille du Dragon
78000 Versailles

Laurent Brunner, directeur
Graziella Vallée, administratrice
Bérénice Gallitelli, responsable des éditions discographiques
Ana-Maria Sanchez, chargée d'édition
Ségolène Carron, conception graphique

Retrouvez l'actualité de la saison musicale
de l'Opéra Royal sur :

www.chateauversailles-spectacles.fr
@chateauversailles.spectacles
@CVSpectacles @OperaRoyal
Château de Versailles Spectacles

Visuels : Couverture : *Le Christ portant la croix*, Le Greco, 1580 – p.6, p.16, p.25, p.35, p.36 © Domaine public
p.58 © Clarissa Lapolla - p.75, p.77 © Pascal Le Mée - p.70 © Ricardo Rios - p.92 © DR - p.98 © Agathe Poupeney
4e de couverture: Le Messie, copie manuscrite, ca 1745



Le Messie, copie manuscrite, ca 1745